خالد الغريبي

في قضايا النص الشعري العربي الحديث

مقاربات نظرية وتحليلية

(أدونيس ، البياتي ، درويش ،

حجازي، السياب ، عبد الصبور) نماذج



كليّة الآداب والعلوم الانسانية بصفاقس



خالـــد الغريبي

- من مواليد صفاقس الجمهورية التونسيـة
- جامعـي يدرّس الأدب الحديـث والمسـرح بكلية الآداب و العلوم الإنسانية بصفاقس
- قـدّم لأعمال شعريـة وسرديـة ونقديـة
- له عشرات الدراسات والبحوث في دوريـات تونسية وعربية

أصـدر

- كتاب جدلية الأصالة والمعاصرة في أدب المسعدي، ط1سنة 1995 ط2 2006
- كتـاب الوحـدة والتنـاقـض في رواية المستنقـع لحنّـا مينـة سنة 1996
- كتـاب الشعـر التونسـي المعاصـر بين التجريـب والتشكّـل سنة2005

ضمن تآليف جماعية

كتـاب التفكيـر الإصلاحـي العربـي سنة1991

كتاب محمد البقلوطي شاعرا وإنسانـا سنة 1995

كتـاب شعـراء ونقـاد وجهـا لوجـه سنة 1998

كتاب عبد الوهاب البياتي في بيت الشعر سنة 1999

كتـاب في الشعـر التونسـي الحديـث 1 سنة 2004

كتـاب في الشعـر التونسـي الحديـث 2 سنة 2005

كتاب الشعر التونسي وأشكـال الكتـابة جديدة مارس 2006

خالد الغريبي

في قضايا
النص الشعري
العربي الحديث

مقاربات نظرية وتحليلية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

العنوان: **في قضايا النص الشعري العربي الحديث،**
مقاربات نظرية وتحليلية
المؤلف: خالد الغريبي
المطبعة: التسفير الفنّي الهاتف 030 432 74، صفاقس
الناشر: مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع
الطبعة الأولى: مارس 2007
الإيداع القانوني الثلاثية الأولى 2007
ISBN : 978-9973-892-89-8
لوحة الغلاف: الفنان التشكيلي، رؤوف الكرّاي

الإهــداء

إلى كلّ الشعراء الذين أربكوا لغتي

وقوّضوا سكينتي

وأسكنوني متاهة السؤال

إلى الذين جعلوني أنتظر شروق الضوء

في انحباس الفجر

شكـــــــر

إلى الأعزّاء: أحمد السماوي ونورالدين بوجلبان ورؤوف الكراي

لسخاء عونهم وقت الشدّة...

إلى كلّ الذين التمعت أعينهم ببريق الحبّ و الوفاء..

مقدّمة عامة

في سبيل البحث عن مقاربة نقدية للشعر

مدخل منهجي:

استأثرت دراسة قضايا الشعر الحديث بعناية النقّاد بين آخذ بها مأخذ التحليل الشامل ودارس لها درس الجزء من الكلّ، وقد حضي الشعراء الذين هم موضوع بحوثنا في هذا الكتاب بمنزلة لافتة للانتباه من جهة نقد أعمالهم وتحليلها في مقالات أو في بحوث جامعية أو مؤلّفات جامعة. وقد تفاوتت قيمة هذه الأعمال النقدية من جهة المنهج وإجرائه والقدرة على الربط بين الظواهر الجمالية في الكتابة الشعرية واستنطاق ما خفي منها وما بان.

وإسهاما منّا في إغناء مدوّنة النقد الأدبي الحديث التي تعنى بقضايا الشعرية العربية الحديثة، رأينا أن نجمع ما تناثر من بعض البحوث التي أنجزناها طوال العقد الأخير ونُشِر بعضها في الدوريات العربية المختصّة، خاصة ماتعلّق منها بالقسم النظري في هذا الكتاب، حتّى يستفيد منها القارئ والباحث على السواء.وقد تعهّدنا أغلب هذه البحوث المنشورة، بالتهذيب والتشذيب في حدود الممكن والمتاح من الجهد وأضفنا إليها القسم التطبيقي الذي نعتبره في وجه من وجوهه صدى لرؤيتنا إلى الشعر الحديث وقضاياه المعاصرة وامتدادا لأسئلة النصّ

والتلقّي واللغة والشعرالتي كانت مدار القسم الأوّل.ولسنا نخفي ما وجدنا من صعوبات في وصل ما تناثر من أفكار،يدور أغلبها حول الحداثة والتحديث في الكتابة الشعرية،إذ جعلنا مقدّمة الكتاب وخاتمته كفيلتين بتأليف ما بدا موزّعا حتّي تتبيّن خطّة العمل في سياق ما أقدمنا عليه من جمع ما بحثنا فيه، يحدونا الاجتهاد في مقاربة النصوص الشعرية الحديثة وقضاياها الشائكة التي هي محلّ خلاف بين الدرّاس والنقّاد.

وعلى هذا النهج من النظر والبحث والتفكير والتحليل، أقمنا مباحثنا ورتّبناها ترتيبا يأخذ بعين الاعتبار تدرّجها من نزعة إلى التنظير والتجريد، تكمن في طبيعة القضايا المطروحة مثل مسائل النصّ والتلقّي واللغة والشعر وسبل طرقها، إلى نزعة إلى التطبيق تهتمّ، جوهريا بقضايا الرمز والصورة والأسطورة وسائر الخصائص الأخرى المكوّنة لحدث الكتابة في الشعر العربي الحديث.

في دواعي اختيار النصوص:

إذا قلنا إنّ هؤلاء الشعراء من أمثال: أدونيس والبياتي ودرويش والسيّاب وعبد الصبور، هم من بين أعلام الشعرية العربية الحديثة بلا منازع، يمثّلون أهمّ مساراتها ويعبّرون بمختلف مشاربهم و نزعاتهم عن روحها الإبداعية في الخلق والبحث والتجديد، فإنّ قراءة نصوصهم في ضوء الكشف عن النزعة التحديثية في مكوّنات أشعارهم، بما تعنيه القراءة من تفكيك للظواهر الشعرية المميّزة وتركيبها، تشكّل إحدى العلامات الفارقة في بنية هذه المباحث وفي مقاصدها الجوهرية.

ومن هنا يحار الباحث في اختيار النصوص التي هي على الجملة أخلق بغرضه، تصيبه، فتقع موقعها من مقصد البحث، تستدعيه وتساق نحوه، حتّى لا تبغي بها بدلا ولا تجد عنها حِوَلا، ذلك أنّ من النصوص ما تصدر عن قائلها، وليس فيها، من وجوه النزعة إلى التحديث إلاّ بما تنحرف عنه بالتأويل والتقدير والتفسير، حيث أنّ ما يؤول إليه الخطاب يصير من جوهر المعنى، يبين المراد ويكشف ما التبس أو غمض، خصوصا إذا سلك القائل، فيها مسلك الإفصاح بالفكرة إلى الكناية عنها، فيستحيل القول على هذه الصورة محلّ قراءة تتعدّد فيها سبل الفهم. وكأنّ الخطاب"كلّما كان أبعد في الوهم، كان أظرف، وكلّما كان أظرف، كان أعجب، وكلّما كان أعجب، كان أبدع"[1]

ولا نشكّ في عسر ما نحن عليه مقدمون من أمر النصوص واختيارها، فبعضها قد ينزع إلى التصويرية، فيكون أدخل في مقوّماتها، وأمتن صلة بها من سائر المكوّنات الأخرى.ونصوص "محمود درويش "، في هذا السياق، شاهدة على ذلك. وقد يتمحّض بعضها لظاهرة الأسطورة، فينشئُها وينشأ بها ويكون بها ألصق. ومثال "السيّاب"، في هذا الصدد، أبين. وعلى هذا قس حضور الرمز في أشعار "أدونيس" وتجلّي المرجع في أعمال حجازي الشعرية منكشفا، لا لبس فيه.

ومن هاهنا، اقتضى الحال تمحيص النصوص وغربلتها والنظر فيها من جهة مبانيها ومعانيها فيما تنزع إليه من نزعة تحديثية، بها تتميّز.

---

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ج1 ص50، (باب البيان)

إنّ الاشتغال على محور اختيار النصوص طور من أطوار المنهج يتعلّق بعملية القراءة في مراحلها المتعدّدة. وأخطر ما يتسلّط على عملية الاختيار الانتقاء الذي بموجبه تغيب نصوص وتحضر أخرى. فإذا كان الانتقاء قائما على شروط من العلم دقيقة سلِم أمره وصحّ فصار موكولا إلى الباحث، بمقتضى تسلسل الوظائف المنهجية، حَصْر النماذج وترتيبها ترتيبا معلوما، حتى يتحقّق المقصد من البحث. وإن كان الانتقاء محض اختيار لا يخضع لمبرّرات وذرائع بيّنة أعاق الهدف وعقّد سبل الوصول إليه.

في المنهج والرؤية:

إنّ القراءة في النصوص المذكورة في سياق الحديث عن دواعي اختيارها بحثا عن نزعة التحديث الشعري مبنى ومعنى ومغنى يقتضي وسائل منهجية مختلفة: من الشرح إلى التأويل، ومن النصّ إلى العوامل التي تنتجه من الداخل ومن الخارج، ذلك أنّ النصّ بشروطه، وخاصيات إبداعه، وسياق إنتاجه، وطقوس مبدعه، يفضي إلى المنهج المناسب دون إسقاط أو تعميم أو تلفيق. وإنّما يتوالد منطق هذا التصوّر من خطّة البحث وتصميمها الشامل أوّلا، ومن رؤية تحليلية إلى النصوص استنطاقا للظواهر الفنية والدلالية ذات العلاقة بالموضوع المطروح ثانيا، وارتكازا على ما تتيحه مناهج النقد الحديث بتطوّر رؤاها وتنوّع أجهزتها الاصطلاحية وألوان مقارباتها للنصوص، من مداخل متعدّدة إلى القراءة وفضاء التأويل كشفا عن علائق النصوص الظاهرة والخفيّة وبناها السطحية والعميقة ثالثا.حيث لا ينكشف على

الدوام وفي كلّ الحالات إلاّ النصّ بما هو نسيج في المسمّى الأول وعلامة العلامات عند السيميائيين ومدار الدلالة الجامعة عند علماء الدلالة. والنصّ محلّ دراسة الأبنية وتشاكلها بالاختلاف والائتلاف عند البنيويين وعن طريقه نستنطق أحوال المبدع والشخصية ومكوّناتها الشعورية واللاشعورية وأزماتها الظاهرة والخفيّة عند المفسّرين النفسانيين للأدب. كما يمكن بواسطته معرفة أحوال المجتمع وطبقاته والتاريخ و هيئاته عند محلّلي الأدب اجتماعيا، مهما اختلفت رؤاهم وتنوّعت.

في إطار هذه التشكيلات المنهجية وفي غيرها ممّا لم نذكره من مستحدث الرؤى يتحدّد النص علامة فارقة ينتج مكوّناته باللغة ومن اللغة مسكونا بسياقات إبداعه: سياقات النص ذاته بوصفه خطابا مكتوبا، حاملا لكيان لغوي، محمولا بطاقات إنشائه وتعبيره. وسياقات الذات الكاتبة، مشدودة إلى مكوّناتها الشخصية والاجتماعية والمعرفية وما تنشده من حريّة، وما تملكه من قدرة على التحرّر والتفكير والتعبير والتخيّل. وسياقات الواقع الموضوعي، بما ينطوي عليه من تراكم الحوادث، وتحوّل في التاريخ، وتشابك في البنى الاجتماعية وتصارع بينها. وهو وليد المصالح بأنواعها والمنافع المادية والمعنوية بمختلف أصنافها.

وليست هذه المظاهر في النصّ إلاّ بعضا منه، فكم هي النصوص التي تندّ عن كل مرجع وتنفلت من كل سياق موصوف. ترفض التقيّد بالحدود والانشداد إلى الضوابط، لأنها لا تنشأ إلا داخل إبداعها،

بشروطها الخفية المركّبة وسياقاتها الباطنية المحتجبة وطقوسها العجيبة التي يعسر على منشئها تبيّنها، فضلا عن قرّاء الأدب وناقديه.

هكذا يحار الباحث أمام زخم النصوص المبدعة حيرته أمام كثرة المناهج وتعدّدها، يأخذ البعض منها بعناق الآخر تكاملا واختلافا والكلّ لا ينشد إلا حقيقة النص، تفكيكا لبناه وتأويلا لمعانيه وتشريحا لخصائصه وتنويعا عليه بالقول النقدي الواصف والمبدع. وما حيلة الباحث في هذا المقام إلاّ أن يبدع منهجه في ضوء معارفه بسائر المناهج أوّلا وبهدي من الموضوع المخصوص، محلّ الدرس ثانيا، وبطبيعة النصوص الإبداعية المدروسة ثالثا، وبقدرة ذائقته على تقبّل النصوص والالتذاذ بها رابعا، وبتجربته في ممارسة النصوص التي هي من جنس ما يتقبّل خامسا.

ولسنا نروم في هذا الكتاب إلاّ التحقّق من النصوص الآيلة، بمقتضى نوع خطابها وطبيعة معانيها وأسس مبانيها إلى إنتاج نزعة تحديثية تثير من القضايا في مستوى الخطاب والبنية ما هي خليقة به أن تكون محلّ درس ونطاق قراءة وبحث، قد يختلف الحكم عليها من دارس إلى آخر، حسب القراءة والتأويل. وليس في ذلك من حرج على القارئ والمقروء إن نحن اعتقدنا اعتقادا في تعدّد القراءات، شرط أن تكون كل قراءة تستند إلى جهازها المعرفي والاصطلاحي والمنهجي الذي يكيّف العملية الإجرائية لمقاربة النصوص، وبها يتكيّف.وممّا لاشك فيه أنّ المعرفة والاصطلاح والمنهج هي عناصر يتّصل بعضها بالبعض اتّصالا حتّى لا فكاك بينها، بل يترتّب الواحد منها عن الآخر، بحكم ما

بين الأجزاء من وحدة: فلا مصطلح يتحدّد ويجرى العمل بــه خـــارج المعرفة وطبيعتها. ولا معرفة دقيقة، إن لم يكن المصطلح يعكس دقّتها ويوحي بصرامتها العلمية. ولا معرفة، أيضا، إن لم ينــر المــصطلح سبيل عرضها وانتظامها، فيكشف عن أنساقها الظاهرة والخفيّة.

بذلك يغدو المنهج قوام عملية البحث و منطلقها وسيرورتها ومبتغاها. بل لا نبالغ إن قلنا إنّ المنهج جوهر مابه نفكر وأسّ ما به نتدبّر أمــر النصوص وقضاياها المعقّدة والمحيّرة عل الدوام.

ولسنا في هذا الرأي نخرج عن مألوف ما به عــرّف المــنهج معجمــا ومصطلحا في اللغة و الفكر والفلسفة[1]،

وعليه فمن مقاصد هذه المباحث رصد بعض قضايا الشعر والشعرية في النص الشعري العربي الحديث من خلال محــوري النظــر والتحليــل ارتكازا على ما يمكن أن يصطلح عليه بالنقــد الإبــداعي، مــستلهمين مناهج القراءة الإنشائية بعد تمثّلهــا، والــوعي بخــصوصية أنظمتهــا وحدودها، ما به تستطيع الذات القارئة أن تؤصّل فعل القراءة وتجعلــه من صميم هويتها فتضفي على ذلك شيئا من الخلق والطرافة مابه تكون

---

[1] - لا تخرج دلالته المعجمية في لغتنا العربية وسائر اللغات الأخرى عن:
معنى الطريق والسبيل والمسلك، كما جاء في(لسان العرب دار المعارف المجلد 6ص4554)وسائر المعاجم الأخرى: " سبيل منهج، كقولنا طريق نهج، ومنهج الطريق وضحه، ومنها المنهاج، كالمنهج، وأنهج الطريق صار نهجا، وفلان سينهج سبيل فلان أي يسلك مسلكه " و شبيه بذلك ما جاء في معجم "لالاند": Lalande, André: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Puf, Paris, 1996 P623
(-Chemin par lequel on est arrivé à un certain résultat…
-Programme réglant d'avance une suite d'opérations à accomplir)
إذ يتحدّد مفهوم المنهج برسم الهدف ووضع المسار وقطف النتيجة في إطار برنامج في البحث مسطّر وتجربة في المعرفة مسلّحة بالممارسة والتطبيق حتى نضمن أصالة أفكارنا ونكون لمسلكنا أوفياء.

القراءة قراءة واعية بشروطها، عالمة بمجال درسها معرفة ومنهجا دون شطط أو محاكاة عمياء لقوالب منهجية جاهزة.

وليس بخاف على علم النقد عسر تحديد مقومات النقد الإبداعي وضبط وسائله، خصوصا في مجال تحليل النص الشعري لأن قوام القراءة قائم على ربط جدلي بين المرجعية المعرفية، بما هي معرفة بأصول اللغة واللسان والحقول المتعلّقة بها من نحو وبلاغة وتصريف وتركيب وما اتّصل بعلوم الإنسان، قديمها وحديثها في النفس والمجتمع والتاريخ، والذات القارئة بسياقها الزمني وما يرتبط بهذا السياق من خصائص معرفية ومواضعات ذوقية جمالية ذاتية هي حصيلة عوامل النشأة ومكوّناتها ومظاهر التعامل مع الآخر.

هكذا تتأسّس الرؤية الجدلية في مضمار النقد الإبداعي بين القارئ المنصت إلى النصّ بكل مكوّناته الإبستيمية والرؤية الجمالية للنصّ ذاته التي هي محصّلة علم النقد بالمعنى الأعمّ وعلم الناقد وفق مدارات علمه بالمعنى الأخصّ. وما من شيئ يفكّ لغز الخطاب النقدي الموصوف إلا تفكيك مستويات التلقي وطبيعة المتلقي ذاته في صيغة المتعدّد.وبهذا الاعتبار فإنّ الحديث عن عمليّتي الوصف والتأويل في المقاربة النصّية على سبيل الذكر، لا الحصر يغدو كلاما على عمليتين معقّدتين من جهة العلاقة القائمة بينهما على جدل المفارقة والاتّساق، ذلك أن وصف أي ظاهرة نصّية في قصيدة شعرية على سبيل المثال يخضع بالضرورة إلى جهاز اصطلاحي ومعرفي له أطره المعرفية البيّنة والتي هي محلّ إجماع بين المتخصّصين في هذا المجال .أمّا

التأويل فلا يتعلّق بالمكاسب الجاهزة وبالحقائق الثابتة وإنّما بمكتسبات الذات القارئة وما تختزنه من قدرة على الإبلاغ بواسطة لغة هي فوق اللغة أو ما يصطلح عليه باللغة الواصفة. والتأويل" قد يكون متضمّنا في الوصف وقد يستقلّ عنه، وهو عموما حصيلة تأمّل وتبصّر وعلم بحقائق النصوص ويبنى على شرائط، كثيرا ما يستعرضها الشارح في قسم الوصف. وهو مجال حرّية وفضاء إبداع، موصولان بجمالية التلقّي وسننه مشدودان إلى ذائقة القارئ وثقافته، رهينا قدرته على إعادة إنتاج النصّ المقروء بلغة ثانية، تكشف عن المحتجب والسرّي فيه، دون أن تحاكيه أو تفسّره أو تكتب نصّا موازيا له أو تعارضه بما فيه، وإنّما تؤسّس نصّا نقديا هو نتاج حيّ لتفاعل جدليات المعرفة والخبرة والموهبة." [1]

إنّ الحضور النابض للذات القارئة في عملية القراءة والتحليل العلميين مسألة نعتبرها جوهرية في مجال الدراسات الأدبية. وهذا الحضور هو حركة بين مركز الذات ومحيطها، حركة بين الوظيفة الشعرية للنصّ من خلال منتجها، ووظيفة القراءة التي هي نسيج مركّب من وظائف وأبعاد.

ولعلّ هذا ما يفضي إلى اقتراح مشروع رؤية جمالية للأدب تنهض على الوظيفة أوّلا والبنية ثانيا رغم أنّ تودوروف" فرّق بين الوظيفي والبنيوي في سياق بحثه عن تعريف الأدب بقوله " فلنطلق تسمية

[1] - خالد الغريبي، توفيق بكار ناقدا مبدعا، الحياة الثقافية، تونس، العدد133، السنة27، مارس2002

"وظيفي" على التعريف الأوّل للكيان، هذا الـذي يمكـن أن نعرّفـه بوصفه عنصرا من عناصر نظام أوسع، بما أنّ هذه الوحدة هي التـي تصنعه، ونطلق تسمية بنيوي على الثاني حيث علينا أن نبحث عمّا إذا كانت كلّ المراجع التي تضطلع بالوظيفة عينها تساهم في الخـصائص نفسها.إذ علينا أن نميّز تمييزا دقيقا بـين وجهـات النظـر الوظيفيـة والبنيوية حتى وإن كنا بهذه المناسبة قادرين على الانتقال من وجهـة إلى أخرى"[1]

إنّ هذه الكتابة لتسمو على كلّ تطبيق حرفي للمنهج لأنّها تستمدّ مقوّماتها من معارفها في اللغة والأدب والفكر والنفس البشرية وتتّصل اتّصالا حميما بجوهر موقفها من الوجود والجمال وتجربتها الحياتية المكثّفة.

و المعلوم أنّ النقد والإبداع، مصطلحان أشكلا على الدارسين، من جهة ما بينهما من اتّصال وانفصال. فالإبداع من جهة اللغـة والمـصطلح يعني في ما يعنيه كما جاء في لسان العرب"أبدع الشئ، ابتدعه:أنـشأه وابتدأه، والبديع من الحبال الذي ابتدئ فتله، ولم يكن حبلا، فنكث ثـمّ غزل وأعيـد فتلـه، والبـديع والبـدع:الـشئ الـذي يكـون أوّلا.. والبديع:المحدث العجيب والبدعة:الحدث وأبدع الشاعر جاء بالبديع " [2]

وإذا كان الإبداع متّصلا بالذات الإلهية من حيث هـو خلـق أوّل(أي حسب تعبير الكندي في "الرسائل الفلسفية""إيجاد شـئ عـن لاشـئ"

---

1 - T, Todorov,:La notion de Littérature, Ed du Seuil, 1987, P10

2- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، دت مادة بدع ج1ص ص229-230)

وحسب تعبير ابن سينا في كتاب "الحدود"الإبداع اسم مشترك لمفهومين:أحدهما تأسيس الشئ عن لاشئ ولا بواسطة شئ والمفهوم الثاني أن يكون للشئ وجود مطلق عن سبب بلا متوسّط وله في ذاته أن لا يكون موجودا وقد أفقد الذي له من ذاته إفقادا تامّا")، فإن محمود أمين العالم -بناء على التفرقة التي أقامها ابن سينا بين الخلق والإبداع، باعتبار أن الخلق متعلّق بالموجودات الطبيعية، والإبداع مختصّ بموجودات العقول-، يميّز بين مفهوم الخلق الديني الذي يعني " إيجاد الأشياء من عدم" والإبداع الإنساني الذي هو " إيجاد متعلّق منسوب إلى ماهو سابق عليه" ويرى أن هذا الانتساب هو "شرط الإبداع الإنساني وهو مكوّن من مكوّناته.."[1]

ولعلّ "لالاند" في معجمه يفكّ هذا الإشكال بإشارته إلى أنّ لفظة إبداع "تستخدم في المعنى العام والمعنى الفني والمعنى الديني. وبهذا الاعتبار، فقد عرف الإبداع في مستوى أوّل بأنّه "إنتاج شئ ما يتّصف بالجدّة في شكله بواسطة عناصر سابقة للوجود،مثل خلق العمل الفني"[2]

أمّا النقد فهو لا يخلو من إشكال من جهة الطبيعة والوظيفة وقد تفطّن عبد السلام المسدّي إلى وجه من وجوه الإشكال بقوله:"النقد معرفة وهو معرفة من طبيعة خاصة:إذا نظرت إليه من زاوية الفنّ قلت إنه علم الفن القولي، وإذا نظرت إليه من زاوية اللغة قلت إنّه علم القول

---

[1]- محمود أمين العالم مقال:قضية الإبداع وآفاقها المعرفية، مجلة فصول، المجلد العاشر العددان الثالث والرابع، يناير 1992 ص 12

[2]- André Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Puf, Paris, 1996, P194

الفنّي، ولا يغيّر ذلك شيئا من أنّه علم للأدب لا ينازعه أحد في أن يكون له من اللغة جهازه الاصطلاحي "[1]

وللنقد هويّته وخصائصه، يتعامل معه البعض بوصفه نسخا لما رسخ في مناهج النقد ونظريات النصّ ويميل بمقتضى ذلك إلى محاكاة النظرية دون تعديل أو تحوير، ويتعامل معه البعض الآخر منشئا في النقد مذهبا دون أن يتقيّد به، فيصوغ قراءته من علمه وذوقه وخبرته بالنصوص يحاورها فتلين حتّى تنصاع، ويصير النقد بذلك كتابة:"هي علم متع اللغة"[2]حسب "بارط" في لذّة النص.

وإذا كان المذهب الأوّل يقدّس الحدود بين النقد، بوصفه علما والإبداع بوصفه فضاء مخصوصا بالخلق والابتكار، فإنّ المذهب الثاني يربط بينهما ربطا جدليا، ومن هنا تنشأ بعض مشكلات درس العلاقة بين النقد والإبداع.

فهل من وظائف الناقد أن يحتذي المناهج قديمها وحديثها ؟ أم على الناقد بما يملك من حرّية القراءة أن يعبّر عن أصداء النصّ في ذاته القارئة؟

بل " كيف يمكن والأدب متعدّد بهذه الصورة الاقتصار على زاوية واحدة وإهمال الزوايا الأخرى بدعوى انغلاق النصّ على نفسه وبسبب اختيار منهج مبتور لا تهمّه المعاني ولا العلاقة الجدلية بين الأشكال

1- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس اكتوبر 1994 ص 19)

2- Roland Barthes:Le plaisir du texte, Ed du seuil, 1973, P14

والمضامين.؟ معنى ذلك أنّ ماهية الأدب وطبيعة النصوص هي التي تستدعي المقاربة المناسبة لها.."[1]

لعلّ هذا يقودنا إلى السؤال الجوهري:كيف السبيل إلى إنتاج رؤية نقدية تأخذ من المناهج بطرف ولا تتحدّد بها، وتتمثّل قوّة العلم وسنن التنظيم دون أن تحوّل النص إلى جثّة مشرّحة فاقدة للحياة؟

إنّ هذه الأسئلة متعلّقة بمسألة جوهرية، كثيرا ما كانت محلّ خلاف بين الدراسين المتخصّصين وقرّاء الأدب. وهي مسألة تتعلّق بتعدّد القراءات. ولا يمكن أن نفهم هذا التعدّد على أنه " يرجع إلى ما في القرّاء المختلفين من قابلية لقرّاءة النص الأدبي قراءة تستجيب لما يتوقّعون وتناسب ما ينتظرون وتثري ما يعرفون وتطابق ما يألفون، بل يرجع التعدّد إلى ما فيهم من استعداد لقبول ما في النصّ من خصوصية وطرافة، قد تصلان بهم إلى حدّ البدعة، وبين البدعة والإبداع خيط أوهى من خيط العنكبوت"[2]

في مقاصد الكتاب ومحتواه:

ولمّا كانت قسمة الكتاب حسب المباحث المجمّعة توجب البحث عن خيط ناظم يربط المجرّد بالمجرّد، والمعيّن من الظواهر بممارسة النصوص، رأينا أن تتجلّى هذه القسمة على قدر من النظام مستطاع، وربط بين القضايا مدرك، متوخّين الحذر في إقامة العلاقة بين

---

[1]-محمود طرشونة:إشكالية المنهج في النقد الأدبي،دار المعارف للطباعة والنشر ،سوسة ،تونس ط1 ،2000 ص23

[2]- محمد الهادي الطرابلسي:بحوث في النصّ الأدبي، الدار العربية للكتاب، 1988، ص87

المختلف من أجناس الكتابة. وبمقتضى ذلك جعلنا دائرة عملنا في هذه البحوث الشعر، ومداره التحديث والحداثة في الكتابة الشعرية، بتحليل مقوّماتها الجمالية والفنّية. وقد جرّنا هذا الاختيار إلى تصنيف هذه المقالات إلى ضربين من القول: قول نظر في مسائل النصّ والشعر ومفاهيمه وخصائصه النظرية وما يتعلّق بها من مكوّنات، هي أقرب إلى الكلام المجرّد وهي حصيلة نظر وتأمل وتجربة في النصوص وبالنصوص قديمها وأحدثها، وقول عمل يرصد بعض ظواهر الشعر الحديث الماثلة في اللغة أو الصورة أو الأسطورة أو الأسلوب أو الإيقاع، من جهة كونها خصائص يختصّ بها الخطاب الشعري فيجري عليها أدوات التفكيك والتركيب وما يصلح من مناهج الدرس للمقام المعلوم ويتوسّل بأدوات الفن والذوق وملكة القراءة بمقدار، يذعن الإبداع فيها للنقد فتقوم شواهد الفن مقام قرائن الوضع، دون أن يصيب النقد اليباس وإنّما النقد كلام على كلام يخرج اللغة مخرجا عجيبا ويشتغل بالإبانة عن صناعة الخطاب في النصّ المنقود، لا نسجا على المنوال إلاّ ما اقتضاه العلم بالملفوظات وسنن القول، ولا تجريدا للمعلوم إلاّ ما دعت إليه المقاصد والمقامات، خصوصا إذا ما علمنا أنّ الشعر من صناعة الكلام مقدودة مادته ومن نظام العلامات مرسومة هيئته و لا قوام له إلاّ بقارئ يلتذ بالمخيّل فيه وباحث ينفذ إلى فتنته من خلال نظام دوالّه ونسيج مدلولاته وكلامه الراقي الذي يسمو على الكلام العادي.

بهذه الروح وجهد المساءلة وزّعنا بحوث الكتاب المنجّمة إلى قسمين كما أسلفنا الذكر:

قسم أول أسميته المقاربات النظرية، وقصدت من خلاله أن أثير قضية النص والقراءة من جهة المفهوم والرؤية العامة والخاصة معتقدين أنّ النصّ بحث مستمرّ عن نصّ به يعرّف ولا مجال للعثور على هذا النصّ، ما دام النصّ في حدّ ذاته لا يعرّف إذ هو يظلّ مشروعا لا يكتمل لكنّه يتكوّن. هو جمع في صيغة المفرد، متعدّد بالكثرة، وله أجناس إليها ينتمي وحقول من المعرفة بها يتميّز.

إنّ هذه الرؤية إلى النصّ القائمة على تعدّد القراءة والانفتاح الدائم على أسئلة المعرفة والأدب والفن هي التي كانت مفتاحنا في الحديث عن الشعر ومستويات تلقيه، ولعلّ هذا ما عناه "أمبرطو إيكو" بقوله:

" فالواجب أن نتجنّب فرض التأويل الوحيد على القارئ، فالفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنصّ الشعري، كلّها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة. **بهذا الشكل يكون الأثر مفتوحا بدون قصد على التفاعل الحرّ للقارئ**، فالأثر الذي يوحي يتحقّق وهو يملأ كلّ مرّة بالمشاركة العاطفية والتخيّلية للمؤول.."[1]

في هذا الإطار من الرؤية تناولنا بالدرس مستويات التلقّي في الشعر بالتركيز على العلاقة الاتّصالية بين المبدع والمتلقّي وبالكشف عن أربعة

[1]- أمبرطو إيكو: الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط2، 2001، ص22

محاور مثّلت في نظرنا مدار أشكال التلقّي الشعري في علاقته بالإبداع، من خلال المدوّنة النقدية العربية قديمها وحديثها وراهن الشعرية العربية الحديثة على وجه الخصوص.وهذه المحاور هي:جدل الشفوي والمكتوب وجدل التخيّل والتخييل وجدل المسموع والمرئي وجدل الإبانة والإغماض.

وهي جدليات متّصلة ببعضها البعض لها ما يؤسّسها في التراث النقدي وهي مثار جدل في الحداثة الشعرية، فضلا عن كونها تتّصل اتصالا مباشرا بالقارئ أو السامع، أي المتلقّي، لا من جهة تلقّيه وتمثّله للمقروء أو المدوّن أو المشاهد، وإنّما من جهة تأثيره في سنن الشعر وأساليبه وموضوعاته، أي تأثيره في حركة الشعر ومساراتها وانكساراتها وتحوّلاتها.

هكذا سيكون مسارنا البحثي وفق ما رسمناه من تفاعل بين الدراسات من القراءة إلى التقبّل:من النصّ بمكوّناته وسياقاته وأوجه انفتاحه على القارئ، بتعدّد مقاماته وصيغ تلقّيه للخطاب الشعري. وبذلك أيضا سينفتح أفق البحث العام على مدار اللغة باعتبارها "تجري مجرى العلامات والسمات"[1]، ذلك أنّ اللغة في هذا السياق هي من صميم الإبداع الشعري بكلّ مكوّناته التعبيرية والإيحائية والرمزية والتصويرية والإيقاعية، أي أنّ اللغة جزء لا يتجزّأ من التركيب والتشكيل والترميز والصورة والإيقاع.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص525

كما أنّ التعبيرات اللغوية الحديثة لم تعد تقتصر على اللغة المكتوبة، وإنّما تجاوزت ذلك إلى هيئة بصرية وسمعية، حيث يلعب التشكيل البصري للغة الشعرية وظيفة من وظائف الخطاب الشعري الأساسية. فضلا عن عامل مسرحة الشعر الذي يعدّ إحدى وسائل الإبلاغ وسبيلا من سبل الاتّصال والتلقّي.

إنّ أغلب هذه الملاحظات تندرج في صميم المنظور النقدي لـ"حداثة اللغة الشعرية". وهي مقدّمات تشمل تجربة الشعر العربي الحديث مع اللغة، وفي سياق اللغة رأينا أن نلمع إلى تجربة هذا الشعر منذ الخمسينات، ناظرين في مسألة التحديث ومظاهرها في اللغة في محور أوّل ثم مقترحين مشروع تصوّر لتصنيف الشعرية العربية انطلاقا من نموذجين نظريين لـ "أدونيس" و "صلاح عبد الصبور" في محور ثان، خاتمين هذه الورقة بوقفة تحليلية نقدية حول الموضوع المطروح.

إنّ طرح قضية الشعرية الحديثة و وكيفية تعاملها مع اللغة هو الذي أفضى بنا إلى الحديث عن مفهوم الشعر من وجهة نظر شاعر حديث هو "عبد الوهاب البياتي" في المبحث الرابع من الكتاب، تمهيدا للقسم الثاني ذي الطابع الإجرائي. وهو قسم يهتمّ، كما أسلفنا القول، بالنصّ الشعري العربي الحديث. وليس البياتي بأفكاره وآرائه إلاّ فرعا من شجرة الشعر العربي الحديث.

ولعلّ اشتغالنا على مفهوم الشعر على لسان منشئه قد أعادنا إلى جوهر الأسئلة التي أثرناها في مباحث، تعلّق أغلبها بهويّة النصّ، وتعدّد قراءته، وتنوّع مستويات تلقيه، وصياغته باللغة واعين تمام

الوعي بإشكالية الحديث النظري عن التجربة الشعرية على لسان قائلها وكأنّنا بإزاء "نصّية واصفة" (Métatextualité) أو نصّ مصاحب (Epitexte) على وجه الدقّة إذا ما استعرنا مصطلح "جيرارجينيت" في كتابه طروس (Palimpsestes)، ذلك أنّ النصية الواصفة هي "علاقة تعليق تجمع نصّا بنصّ آخر يتحدّث عنه دون أن يحيل عليه بالضرورة، بل دون تسميته على الأقلّ، إنّها العلاقة النقدية بامتياز"[1]

أمّا القسم الثاني الذي وضعناه تحت عنوان أكبر هو المقاربات النقدية، فقد رمنا من خلاله إنجاز مقاربات تحليلية لنصوص إبداعية لشعراء تحديثيين، شغلوا المدوّنة النقدية العربية بغثّها وسمينها وما زال هؤلاء الشعراء يحتاجون إلى مزيد النظر والدرس، ونعني بهم"صلاح عبد الصبور" و"أدونيس" و"بدر شاكر السيّاب" و"أحمد عبد المعطي حجازي" و"محمود درويش". وعلى هذا الأساس فإنّ هذا القسم يشمل البحوث الخمسة التالية:

1- خصائص الكتابة الشعرية الحديثة(من خلال نماذج نصّية لصلاح عبد الصبور)

اعتبرنا في هذا المبحث أنّ دراسة الخصائص الإيقاعية والبنائية والأسلوبية والجمالية في شعر "عبد الصبور" يمكن أن تقدّم للقرّاء صورة للتحوّل الحاصل في الشعرية العربية الحديثة. ذلك أنّ الشاعر"صلاح عبد الصبور" يمتاز، في ظنّنا، بميزات في الكتابة لا

1- Gérard Genette: Palimpsestes, La littérature au second degré, Seuil, 1982, P10

يمكن أن تتجلّى إلاّ بتفكيك معالمها وتحليل مكوّناتها الأسلوبية والدلالية. ولعلّ هذه الميزات والخصائص تشكّل نظاما علاميا شديد التـأثير فـي الموجات الشعرية التالية سواء على صعيد أسلوب الشاعر أومن خلال نزعته إلى الاغتراف من معين الدراما.

كما أنّ الحديث عن خصائص الشعرية في كتابات "عبد الصبور " يعـدّ جزءًا لا يتجزأ من البحث في مقوّمات قصيدة التفعيلة، بما هي كـسر للنمطية التقليدية في الإيقـاع واللغـة والـصورة ومـصادر الرؤيـا والأسلوب، إذا ما اعتبرنا الأسلوب أوسع من الأدب الذي هو بـدوره أوسع من اللغة كما يرى "رولان بارط": " إنّ اللغـة، إذن هـي دون الأدب أمّا الأسلوب فيكاد يكون أوسع منه، فهو صور ودفـق ومعجـم تتولّد كلّها من جسد الكاتب وماضيه ثمّ تستحيل تدريجيا الآليات نفسها لفنّه وهكذا تتشكّل تحت اسم أسلوب لغة مكتفية بنفسها لا تغـوص إلاّ في الأسطورة الشخصية والسردية للمؤلّف"[1]

2 النزعة الرمزية في الشعر العربي الحديث، أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس أنموذجا:

يهتمّ هذا المبحث بقضية، هي من أهمّ قضايـا الشعرية العربية الحديثة ممثّلة في تجلّيات النزعة الرمزية في الشعر العربي المعاصر. ولبلوغ هذه المرحلة من الإجراء رأينا أن نستعرض مفهوم الرمز وتعريفاتـه. كما رأينا أن نقف على تاريخ الرمزية في الأدبين الغربي والعربـي،

1- Roland Barthes:Le degré zéro de l'écriture, Ed du Seuil, 1953et1972, P12

محلّلين ملامح النزعة الرمزية في شعر "أدونيس" من خلال ديوانه" أغاني مهيار الدمشقي"، معتبرين "أنّ اللغة المشفّرة لا تحيل على كون موضوعي خارج الأثر، وفهمها ليس له قيمة إلاّ داخل الأثر، وهي تجد نفسها مشروطة ببنية هذا الأخير..[ذلك] أنّ الأثر بوصفه كلاّ يقترح شروطا لغوية جديدة، فيخضع لها، ويصبح هو نفسه مفتاح تشفيره الخاص.." [1]حسب تعبير "أمبرطو إيكو" (Umberto ,Eco)

3- الرمز والأسطورة في شعر بدر شاكر السيّاب "أنشودة المطر" أنموذجا.

هو مبحث يندرج ضمن الحديث عن مقوّم من مقوّمات الشعرية الحديثة وأعني به دراسة الرمز في تعالقه بالأسطورة كما بدت في "أنشودة المطر للسيّاب"، مؤكّدين صفة التنافذ بين الأسطورة والرمز في شعر السيّاب، عامة وفي ديوانه أنشودة المطر على وجه التخصيص مدركا أنّ الرمز الأسطوري يتجاوز كونه علامة في نظام من الكلام الشعري ليتجلّى مرجعا من مراجع الذات الشاعرة من جهة معرفتها بالحدث الأسطوري أوّلا، ونهلها من معين الشعرية الغربية ثانيا، وقدرة الشاعر على صهر الرموز في بوتقة التعبير عن الأوجاع والكناية على الإحساس بالفن والجمال والحياة ثالثا.هكذا صارت الأسطورة جوهر بناء القصيدة، ومصدرا من مصادر إيقاع الصورة والوزن، ومولّدا من مولّدات البعد الدرامي للقصيدة حين ينكسر فيها

---

[1]- امبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 2001، ص123

الوهج الغنائي وتتجلّى ألوان الصراع من خلال ما يدور في الذات من حوار باطني يستحيل إلى حوار مع الآخر والتاريخ في حركة اغتراب عنيفة.

4- من المرجع إلى النصّ قراءة في شعر"أحمد عبد المعطي حجازي"

رأينا في هذا المبحث، اتّصالا بتجارب المحدثين من الشعراء ومتابعة لحلقات الشعر العربي الحديث في دائرته المعاصرة التي لم تنغلق بعد، أن نتولّى دراسة الشاعر المصري "أحمد عبد المعطي حجازي"، من جهة حضور المرجع في شعره، باعتبار أن هذا الشاعر يمثّل أحد أعلام الشعرية العربية الحديثة. والدارس لمسيرة هذا الشاعر، مهما كان موقفه من شعره، لا يمكنه إلاّ أن يجلّ هذه التجربة ذات المدارات المتعدّدة.ولعلّ أهمّ خاصية فيها، أنّها لم تفقد قواسمها المحورية ونبراتها الأولى وصوتها المتميّز. ويظلّ "حجازي" في هذا السياق ممثّلا لرؤية شعرية تكوّنت ملامحها في خضمّ الصراع بين مدرستي الاتباع والإبداع، فكان إلى نهج التحديث أميل، مستشرفا أفق الحداثة دون نفي للخصوصية والبحث عن التميّز.

5- الصورة في شعر محمود درويش، "ورد أقلّ" منطلقا:

سعينا في هذا المبحث إلى أن ننجز محاولة تصنيفية لأنواع الصور في الديوان المذكور مدركين كلّ الإدراك صعوبة هذا المنحى من التحليل وقصوره على الإحاطة الكاملة بظاهرة الصورة في تجلياتها المتعدّدة، مؤكّدين أنّ تطوّر استخدام الصورة الفنّية مفهوما وصياغة

وإبداعا مثّل دعامة من دعائم التحديث ومقياسا من مقاييس الإبداع الشعري.

هكذا يصير البحث عن خيط ناظم يصل المباحث المفرّقة في أصل تكوينها، الموزّعة في صميم إنشائها هاجسا يحتلّ أهمّية خاصة في منظومة مباحث هذا الكتاب، معتبرين أن تنوّعها هو جوهر توحّدها من جهة الكشف عن رؤية الباحث ومجال اشتغاله، ومن جهة الخطّ المنهجي العام الذي ينهض عليه هذا التعدّد والذي بمقتضاه رتّبنا المادة البحثية ونظّمنا حقولها العامة. ولا تخرج هذه المباحث، مهما توسّعت شواغل الدرس، عن دراسة مسائل تحديث الشعر، وهي مسائل لا تخلو في عرف الدراسات العلمية والنقدية من تعقيد ناتج عن غياب السنن المقنّنة، كما هو ناجم عن التطوّر المذهل التي تشهده تيارات الكتابة الأدبية عامة والشعرية على وجه الخصوص وقد ازداد الأمر تعقيدا لكثرة الدراسات والمؤلفات غثّها وسمينها، بعضها يقوم على الانبهار الأجوف وبعضها الآخر ينهض على التأمّل الرصين وتفكيك الظواهر والربط بين مكوّناتها ربطا جدليا لا تتحقّق القراءة الواعية بشروطها إلاّ به.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الكثير من الأسئلة المطروحة في غضون هذه المباحث يستوجب المتابعة والحوار الحيّ، ذلك أنّ النقد عموما، والبحث خصوصا هو مساءلة مستمرّة لا تؤمن بالسكينة ولا تخضع للرؤية الواحدة التي لا شريك لها، مادامت المعرفة بالنصوص ومناهج دراستها لا تني عن التطوّر والمغايرة حدّ نقض بعضها البعض. وما دامت

القراءة تقتضي أن ننظر إلى النصّ باعتبار" أنّ قابليته للقراءات المتنوّعة تكبر بقدر تنوّع مفاتيحه واختلاف الزوايا التي يمكن النظر إليه منها، وتقوى في النصّ هذه القابلية بقدر ما تسمو فيه الكلمة من مستوى أدوات التعبير إلى مستوى مقوّمات التعبير والتفكير معا.."[1]

بهذا القلق الرابض في كيان الباحث وطبيعة البحث يمكن اعتبار هذه البحوث مشروع رؤية في درس النصوص وتمحيصها نظرا وإجراء، تحقيقا لمقاصد لا تخلو من اجتهاد موصول بحدود المعرفة وتخومها وعوائقها وهي في مجملها كتابة على كتابة لا تدرك معانيها إلاّ من خلال نهج القراءة وسياقاتها،

وعموما فإن هذا الجهد الذي بذلناه في هذه المباحث لا يمنع من توسيع دائرة دراسة القضايا المطروحة حول الصورة والرمز والأسطورة إن على صعيد التنظير وإن على صعيد الإجراء بتكثيف النصوص وتنويع مصادرها، كما لا ينفي إمكانية اعتماد منظومة بحث موحّدة تنهض على استراتيجية قراءة جامعة لتوفير سياق أرحب في الربط المتين بين القضايا الفنية والمضمونية وتعميق الخيط الناظم بين أطراف أيّ إشكالية تطرح.

إن الوعي الثاوي في تلافيف هذه المباحث المسكونة بحرقة الأسئلة هو وحده القادر على تحويل أيّ مشروع مفترَض إلى منجز ممتلئ بفعل التحقّق من هنا يغدو المفترَض، إن هو اقترن بالتحقّق، دليل معنى،

---

[1]- محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس 1992، ص116

وهذا المعنى يكون بدوره قابلا للاحتمال عبر دورة تحقّقه.إنّ آلية البحث عن طريق السؤال لهي أمتن من أيّ إجابات جاهزة وأبقى.

القسم الأول

المقاربات النظرية

النصّ مشروع تساؤل

مدخل

ما قصدنا في هذا المبحث قولا فصلا، ولا بحثا عن حقيقة ما إلاّ حقيقة النص. وإن تولّينا المسألة بشيء من التوسّع فذلك من مقتضيات البحث في النصّ. و إن بان اقتضاب أو اختزال فذلك من دواعي طرح الإشكال دون السعي إلى أجوبة ساكنة مطمئنة.

إنّ حقل هذا المبحث لا شك متّسع، محيّر، يبحث دوما عن تجاوز ما يحصل لدينا من معارف نستقيها من كل معين ولا حرج، من علوم الإنسان واللسان، في الغرب والشرق على السواء دون أن تنتابنا مركّبات التعالي أو الضعة و الصغار، هاجسنا أخذ العلم أنّى وجدنا إليه سبيلا، خصوصا إذا كان لنا في ميدان من ميادين علم النصّ نقص في تراثنا. فحريّ بنا أن نستضيء بما يطعّم ثقافتنا من روافد دون أن تتحوّل إلى سلطة علينا أن ننبهر بها فلا نستخلص منها الدروس ولا نستنبط القوانين التي تحكم نسق تطور الفكر وتناميه وآليات ابتداع الفكر وسبل استحداثها.

فمن منطلق ما أفادتنا به فلسفات العصر من أن السبيل إلى الحقيقة ينهض على التعدّد، وأنّ كل معرفة قابلة للنقص أو التجاوز أو التحوير أو الاستكمال، يظلّ بحثنا في النص بحثا قابلا للتساؤل

والاختلاف ويصير، هو بذلك نصّا تفجرّه كل الأسئلة مذعنا لعوائق اللغة والمعرفة وحدود الفكر وحدود سلطة المنهج.

فإن رمنا قولا فهو مشروع، وإن رمنا حكمة فهي أوجه إدراك التباين في صناعة الكلام على الكلام، ونعني به الابتداع المستمرّ والإخراج العجيب لنظرية النص والأنظمة المكوّنة له.

لا شك في أنّ النصّ هذا الذي حارت البرية فيه، نسيج مستحدث من الكلام. فقد نظر إليه نظرات مختلفة وتنوول بالتعريف والبحث والإجراء في ضوء مقاربات اعتمدت علم اللسان أو علم النصّ أو علم اجتماع النص أو علم تحليل النفس وغيرها من المناهج.[1]

وفي كلّ هذا نظر إلي النصّ على أنّه بنية من الكلام الدال تختلف طرائق التعبير فيه من جنس إلى آخر، وهو لا يقبل الانفتاح عند بعضهم ولا يقبل الانغلاق عند البعض الآخر...

ونظرا إلى تعقّد هذه المسائل و تشعّب الحديث فيها ارتأينا تخصيص الكلام على النص الأدبي وسعينا إلى عرض بعض القراءات متجنّبين الإسهاب، متّخذين من ذلك سبيلا إلى إدراك ماهية النصّ وطرائق التعامل معه.

فما النصّ ؟

---

[1]- لمزيد التوسّع يمكن العودة الى الكتاب النقدي الجامع ل: Jean –Yves Tadié وعنوانه: La critique littéraire au Xxe siècle, Belfond, Paris, 1987 حيث أرّخ لمناهج الأدب الغربي ابتداء من الشكلانيين الروس (ص17) مرورا بالنقد الجمالي الألماني (ص45) والنقد النفساني (ص131) والنقد الاجتماعي القائم على سوسيولوجيا الأدب (ص 155) كما حلل الصلة بين الأدب واللسانيات والأدب والسيميولوجيا وعرض لما أسماه بالنقد الإنشائي (ص275)

يجدر بنا أن نبحث في أصول اللفظ في المعجم العربي، فالنصّ الذي هو من مادة نصص، مرتبط في مستوى من مستوياته حسبما ورد في لسان العــرب لابن منظور بالحديث، إذ يعني القول "نصّ الحديثَ إليه، رفعه، ومن معانيه الظهور والبروز، فكلّ ما أظهر فقد نصّ وكذلك يقال نصّ المتاعَ، جعل بعضه فوق بعض، وفلان ينصّ فلانا، استقضى مسألته عن الشيء، ومن دلالة النصّ السير الشديد والحثّ، وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته، والنصّ التوقيف والتعيين على شيء ما."[1]

وخارج دائرة المعاجم القديمة لاتضيف المعاجم الحديثة شيئا ذا بال فقد ورد "في المعجم الوسيط" ما مفاده أنّ النصّ هو الصيغة الأصلية لما ينتجه المؤلف وهو ما لا يحتمل إلا معني واحدا، ولا يحتمل التأويل، وعند الأصوليين هو الكتاب والسنّة.[2]

والحاصل من هذا الرصد أنّ المعاجم القديمة قد سكتت عمّا به يعرّف النصّ وإن كانت بعض المعاني بالتأويل تفضي إلى:

1- دلالة الرفع والظهور والبروز، أي خروج الملفوظ من الخفاء إلـــى التجلّي.

2- دلالة " التركيم " بالنسبة إلى المتاع ويمكن استعارة الصورة ونقلها إلى حقل الكلام فيصير بعضه فوق بعض.

1- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1981ص 6

2- المعجم الوسيط، القاهرة، ط 3، 1985، ص926، تناص القوم:ازدحموا

3- دلالة التوقيف والتعيين وكأنّنا بهذا نشير إلى حدود النصّ وتخومه، أمّا في ما يخصّ المعجم الحديث فإنّه ركّز على:

أ- ربط النص بمنتجه (المؤلف)

ب -إنتاج المعنى الواحد الذي لا يحتمل تأويلا.

إنّ هذا المظهر من مظاهر تفسير اللفظة (نصّ) يدعونا بلا شكّ إلى مزيد التعمّق في بحث مفهوم النصّ عند الشرّاح والمفسّرين من أصحاب القول القدامى[1]في مسائل الدين والأدب والفكر، إذ إنّ الاعتقاد -عموما-في أنّ النصّ لا ينتج إلا معنى واحدا قد جرّ في الكثير من الأحيان إلى الصراعات المذهبية وتكوين الفرق ونشوب الحروب والخلافات الشخصية حتى بات من نافل القول اعتبار أنّ تاريخ صراع الأفراد والجماعات، هو تاريخ صراع حول النص وبالنص، إذ إنّ كلّ باحث يحاول أن يستقرئ النصّ في ضوء نظرة أحادية التفسير تبحث عن صدى رؤيتها الأيديولوجية (المصالح الشخصية والعقدية السياسية و الاجتماعية) في المعنى الذي تستنبطه والتفسير الذي تقيمه.

إنّ تدبّر البحث في النصّ من جهة أصوله ونشوئه و أشكال التعامل معه في الحقول: الديني والمعرفي واللساني والأدبي على وجه

[1] في البحث عن مسألة النص التراثي و منزلته بالأدب واللغة و النقد يمكن العودة إلى:
*محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، تونس، طرابلس، الدار العربية للكتاب، 1988. (انظر الفصل الثاني منه خاصة، ص47 وعنوانه، الوعي النقدي في ممارسة النص الأدبي عند العرب)
*عبد القادر المهيري، د حمادي صمود، د عبد السلام المسدي، النظرية اللسانية الشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، تونس، الدار التونسية للنشر ط.1988، انظر خاصة مقدمة المؤلفين (ص ص 42 - 54).

الخصوص من شأنه أن ينتج لنا فضاء تتناسل فيه الأسئلة، ويمكن في هذا المضمار الاقتصار على سؤالين هما:

- ما هي آليات التفكير والتفسير التي كانت تحكم هؤلاء المشتغلين على النصوص؟
- هل من سبيل إلى الكشف عن المقتضيات الخفيّة والجليّة (الخلفية المعرفية والتاريخية والوضعية)التي صاغت العملية التفسيرية وبنت قوانينها المعيّنة منها والمجرّدة، وهي عملية قد تكون ناجمة عن وعي أو لاوعي فرديّ أوجماعيّ.

لقد رأينا أن نكتفي بطرح الأسئلة لأنّ الاشتغال على هذا المبحث من شأنه أن يجرّنا إلى مقاصد لا تتعلّق باستراتيجية العنوان الأساسي الذي وضعناه لهذه الدراسة. ولكن ما يمكن استخلاصه ممّا سبق هو أنّ البحث في النصّ يمكن أن يتجاوز حدود الاهتمام بصياغة الكلام وما يثوي وراءه من مدلولات إلى ربط المسألة بماهية التفكير وطرقه وجوهر التعبير وحرّيته واتّصال تفسير الكلام بالأنماط والنماذج القائمة في ذهنية المفسّر، وهي أنماط تفضي عادة إلى التسليم بالحقائق دون تمحيص أو بحث عن المسكوت عنه بسبب العوائق القائمة وسلطات المنع المتفشيّة (سلطة السياسة وسلطة العقيدة وسلطة المجتمع). وحريّ بنا في هذا المقام أن نطرح إشكالية النصّ كما بدت في الكتب المختصّة التي اهتمّت اهتماما بيّنا بتعريفات النصّ، هدفنا من ذلك إدراك الكيفيات التي بها عرّف النصّ والوسائل المفضيّة إلى تحديد هويّة الملفوظ من قبل قارئ متلقّ في عملية القراءة أو التلقّي.

إنّ كلّ محاولة سالفة للبحث عن تعريف النصّ في المعاجم العربية، إنّما تندرج في الخطّة نفسها التي نحن بصدد متابعة مراحلها. وهذه الخطّة تقوم، أصلا، على مرحلتين أساسيتين:

أ-مرحلة عرض بعض النماذج المتعلّقة بتعريف النصّ من خلال كتب علوم اللغة والأدب المختصّة وبواسطة كتب النقد والمناهج.

ب- مرحلة التأليف، وتعنى بحصر إشكالية النصّ وأبعادها.

إنّ الخوض في مفهوم النصّ ومركّباته، كما جاء في بعض الكتب المختصّة يدعونا، بدءا، إلى الانتباه إلى ظاهرة اتّساع حقل النظر إلى النصّ ومفاهيمه بتأثير من تطوّر الفلسفات أوّلا وعلوم اللسان ثانيا، ممّا ولّد فائضا من المصطلحات، صرنا نسعى إليها بالترجمة مع ما ينجم عن ذلك من عثرات وانحرافات واختلافات.

لقد اعتمدنا، في مرحلة أولى، مرجعين أساسيين من المعاجم المختصّة في علوم اللغة وهما:

- "المعجم الموسوعي لعلوم اللغة"[1] لـ"ديكرو" (Ducrot) و"تودوروف"(Todorov)

-"السيميائية، معجم نظرية اللغة الاستدلالي"[2] لـ"كورتاس" (Courtés) و"غريماس" (Greimas)

-[1] Oswald Ducrot/Tzvetan Todorov :Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage;Ed du Seuil , 1972 P375

-[2] J. Courtes,(A.J) Greimas : Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,Hachette,Paris,1979,T1,p389

ففي خصوص النصّ يرى "ديكرو" و"تودوروف" "أنّه نظام إيحائي"[1] وهو ينبني على ثلاثة مظاهر(Aspects):

- المظهر اللفظي(Aspect verbal): ومن خلاله تتشكّل عناصر الجملة اللسانية وفقا للطابع الصوتمي(Phonologique) والنحوي وغيرهما.
- المظهر التركيبي (Aspect syntaxique): وهو يشمل العلاقات بين الوحدات النصيّة.
- المظهر الدلالي(Aspect sémantique):وهو حصيلة مركّبة من مضمون الوحدات اللسانية دلاليا.

إنّ كلّ مظهر من هذه المظاهر يمكن أن يفضي إلى نمط من أنماط التحليل النصّي:فالتحليل القائم على المظهر اللفظي يفرز تحليلا بلاغيا، والتحليل القائم على المظهر التركيبي يفضي إلى التحليل السردي، أمّا المظهر الدلالي فيؤول بنا إلى تحليل موضوعاتي (Analyse Thématique).

ويمكن في هذا الصدد، أن يتولّد من دراسة ما يجمع الجمل من علاقات ثلاثة أنظمة من النصوص:

أ- النظام المنطقي(Ordre logique) : في حال السرد، حيث تلتئم العلاقات المنطقية بين الجمل ضمن عوامل السببية، الفصل أو الوصل، الحذف أو التضمين.

---

[1]- Le texte est un système connotatif(انظر المرجع السابق) Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, P375

ب-النظام الزمني(Ordre temporel):وينشأ من تتابع الأحداث التي يفرزها الخطاب المرجعي كما هو الشأن بالنسبة إلى الحكاية أو القصّة، على عكس الشعر الغنائي والخطاب الوصفي اللذين يغيب فيهما هذا النسق.

ت-النظام المكاني (الفضائي) (Ordre Spatial) وينشأ عن غياب المنطق الزمني والاستعاضة عنه بالتشبيه والمباينة.[1]

إنّ أهمّية هذا التحليل تكمن في كونه ينطلق من الظاهرة اللسانية لبلوغ مرحلة تصنيف النصوص، تبعا لأنساق معيّنة، ولعلّ هذا ما أكّده كلّ من "غريماس"و"كورتاس" من خلال شرحهما لمادة "نصّ" في كتابهما المذكور أعلاه، حيث استعرضا آراء اللسانيين في النصّ وتوقّفا عند مسألة هامة هي علاقة النص بالخطاب: فالخطاب عند"ياكبسون"(Jackopson) هو رديف التعبير الشفوي، وهو الحدث الأول(Le fait premier). وما الكتابة إلاّ تجسيد للظاهرة الشفوية، وعلى نقيض ذلك، فإنّ "يالمسليف" (Hjelmslev) يستخدم مصطلح "نص" للتعبير عن السلسلة اللسانية في كلّيتها وهي لا تتحدّد بفعل إنتاجية النظام، وعليه فإنّ الظاهرة السيميائية(Sémiotique) قادرة على التعبير عن نفسها بمختلف المواد..ويؤكّد الباحثان" أنّ لفظة نصّ تعتبر، عادة، مرادفة للخطاب، خصوصا بعد انصهارها انصهارا ذاتيا اصطلاحيا في اللغات الطبيعية التي لاتملك معادل لفظة خطاب (الفرنسي والإنجليزي) وفي هذه الحالة فإنّ السيميائية النصّية

---

[1]- المرجع السابق ص ص (376 – 378)

(Sémiotique Textuelle) لا تتميز ،أساسا، عن سـيميائية الخطـاب (Sémiotique discursive) "[1]

ولهذا نلحظ تداخل مصطلح نص بمصطلح الخطاب.

إنّ من أهمّ خصائص هذا العرض عند هؤلاء البحّاثة (ديكرو، تودوروف، كورتاس، غريماس وغيرهم) أنّهم عالجوا مسألة النص:

1- من جهة كون النص جهازا لغويا يتركّب من وحدات لسانية تتّسع أو تضيق.

2- من جهة ما يثيره النص من مشكليات تتعلّق بقـضية (المنطـوق و الملفوظ) وما يمكن أن يترتّب عن هذه القضية من تعيـين حـدود التواصل و أطرافه (القارئ و الكاتب) و لعلّ هذا المنحـى اللـساني يقودنا إلى طرح مسألة وثيقة بما سبق إثارته، وهي تهتمّ بتحديد معنى الكتابة في ضوء ثنائية الملفوظ بماهوالبعد الشفوي للكلام والمدوّن بما هو البعد المكتوب. فهل النصّ بمعنى من المعاني هو الكلام المثبـت بالعلامات (أي الأشكال) أو أبعد من ذلك؟ وبمعنى آخر هل يمكن أن نعتبر كل ملفوظ أو مجسّد أدائي كالرقص مـثلا والإيمـاء الـصامت وغيرها من الأشكال نصّا؟[2]

---

[1]- مرجع سابق : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, P390

[2]- للمزيد من التوسّع يمكن الحديث عن هذه المسألة كما وردت في النصّ التراثي العربي حيث يقول " إخوان الصفا "في رسائلهـم: (رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، بيروت، 1957، ج3، ص ص:244-245):"اعلم أنّ من شأن القوّة الناطقة إذا استعانت بها القوّة المفكرة في النيابة عنها في الجواب والخطاب أن تؤلف ألفاظا من حروف المعجم بنغمات مختلفة السمات التي هي الكلام ثم تضمّن تلك الألفاظ المعاني التي هي مصوّرة عند القوّة المفكّرة فتدفعها، عند ذلك، إلى القوة المعبّرة لتخرجها إلى الهواء بالأصوات المختلفة في اللغات، لتحملها إلى مسامع الحاضرين بالقرب.. وذكرنا أيضا أنّ الأصوات لمّا كانت لا تمكث في الهواء إلا ريثما تأخذ المسامع حظها ثم تضمحلّ، احتالت الحكمة الإلهية بأن قيّدتها بالقوّة الصناعية التي هي الكتابة" ويقول "ابن خلدون" في

إنّ الإجابة عن هذه المشكلات المطروحة من شأنها أن تولّد قضايا أخرى لا تقلّ أهمية عن المسائل الجوهرية..فكلّ النظريات المتعلّقة بالنصّ انبنت على القول بأسبقية الشفوي في الحضارة الإنسانية على المدوّن.[1]

إنّ الخوض في معنى الخطاب بما هو طاقة تعبيرية موصولة بالشفوي عند بعضهم، وبما هو شكل من أشكال تجسّد الكتابة حسب المنطق الذي يحكمها عند بعضهم الآخر له صلة بتحديد طبيعة النصّ ومكوّناته. ولمزيد فهم مسألة الخطاب وتعدّد إنتاج الدلالة في النصّ اعتمدنا مقالين تحليليين:

- الأول لـــ "بول ريكور"(Paul Ricœur) عنوانه " ما النصّ"[2] أنجز في بداية السبعينات.
- الثاني:هو مقال لـــ "رولان بارط"(Roland Barthes) حول "نظرية النصّ"[3]

تطرح علينا مقالة "بول ريكور" مسائل هامة هي:

- علاقة النص بالكلام (Texte- Parole)
- إشكالية القراءة والكتابة

مقدّمته (المقدمة، دار إحياء التراث، بيروت ص227): " إنّ الخطّ والكتابة من عداد الصنائع البشرية وهو رسوم وأشكال حرفية تدلّ على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس.."

1- يقول علي زيعور في مقال له " تأويل لغة الجسد داخل اللاوعي الثقافي العربي المنشور بمجلة الفكر العربي المعاصر العدد 55/54جويلية /أوت1988" الكلام الجسدي، (الحركات /الإيماءات..) يقوم بوظيفة التعبير وبنقل وسائل الفرد ويتأسس على علامات "

2 - Paul Ricœur: Du texte à l'action ;Essais d'herméneutique ;Ed du Seuil1986, P153

3 - Encyclopédia Universalis, France, 1988, P996

• مسألة التفسير والفهم في النص الأدبي

ينطلق "بول ريكور" من تحديد ماهية النص فيعرّفه بأنّه" كلّ خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة"[1]

ومن خلال هذا التعريف تلوح لنا إشكالية أساسية هي الخطاب والكتابة (Discours/Ecriture)

فما مجال الترابط بينهما ؟

وإذا كنّا نعني بالخطاب الكلام الشفوي، فهذا يقودنا إلى طرح سؤال آخر: هل وجدت الكتابة في شكل كلام ملفوظ أم هل كانت منضوية بالقوّة في الكلام الملفوظ، بمعنى آخر، هل إنّ المتكلّم قبل أن يدوّن كلامه يستحضر شكل تعيّن الكلام وفقا لرموز أو علامات نطلق عليها الصورة أو الدالّ؟

يظلّ السؤال المركزي إذن مع استحضار كلّ الأجوبة المحتملة عن الأسئلة المطروحة سلفا: ما علاقة النصّ بالكلام ؟

للإجابة عن هذا السؤال لابد من حدّ الكلام أوّلا ثم حدّ النصّ في ضوء حدّ الكلام ثانيا.

يعرّف " دي سوسير"(De Saussure) الكلام بأنّه إنتاج خطاب مفرد من قبل متكلّم مفرد، وعليه إذا افترضنا أنّ النصّ خطاب تمّ تثبيته بوساطة الكتابة كما ذهب إلى ذلك " بول ريكور" فانّ النصّ يغدو إنتاجا لسانيا من قبل فرد واحد محدّد.. والنصّ بهذا الاعتبار خطاب ثبّتته الكتابة، وما ثبّت بالكتابة هو إذن خطاب، كان بإمكاننا أن نقوله، غير أنّنا،

---

[1]- م ن (Du texte à l'action ;Essais d'herméneutique) ص154

تحديدا، نكتبه لأنّنا لا نقوله فعلا، لذلك يحلّ التدوين (تثبيت الكتابة La fixation par l'écriture) محلّ الكلام "[1]

يبقى السؤال المطروح: هل إنّ لحظة التدوين تعوّض لحظة الخطاب، أي هل إنّ الخطاب يظلّ هو هو عند التدوين؟ إنّ هذا الأمر يدعونا إلى متابعة حركة الخطاب قبل أن يدوّن والخطاب بعد أن يصير كتابة.

إنّ مصير الخطاب أن يتجسّد في الكتابة وإنّ تحوّله من حقل الكلام إلى حقل الكتابة يفقده صفة الكلام الأوّل ويستحيل إلى كلام أي خطاب من طبيعة أخرى: فالنصّ تجسّد لخطاب ينتمي إلى خطاب آخر مادام كلّ ما نريد قوله لا يقال وما نريد تثبيته بالكتابة ليس هو بالضرورة كلّ ما أردنا قوله.[2]

إنّنا لو نظرنا إلى هذه المسألة في الاتّجاه المعاكس لأمكن لنا أن نطرح قضيّة أساسية أخرى هي علاقة القراءة بالكتابة، فهل بالإمكان الحديث عن تأثير الخطاب المكتوب في بنية الكلام الشفوي،والقول، من ثـمّ،إنّ الكلام الشفوي يتضمّن شروط النصّ بما هو تلفّظ ناجم عن تصوّر بنية تثبيت الكلام، فتصير القراءة في معناها الأوّل تلفّظا والكتابـــة تـــدوينا للملفوظ، ذلك أنّه إذا كانت كلّ قراءة تتلو الكتابة فإنّها تقوم بأداء النصّ المكتوب وتحويله إلى ملفوظ.ولايمكن للقراءة في مستوياتها الـــدنيا أن

---

[1]- ن،م ص154

[2]- أثار فخر الدين الرازي ما يشبه هذه الفكرة في كتابه (التفسير الكبير-مفاتيح الغيب، المطبعة البهية المصرية، 1938، ج1 ص 88/87)حين قال متحدّثا عن تصوّر الكلام قبل أن يقع" تخيّل الشئ عبارة عن حضور رسمه ومثاله في الخيال" ويضرب لذلك أمثلة من المبصرات ثمّ يعرج متحدّثا عن الحروف والكلمات، فيقول"وإذا عرفت هذا في تخيّل المبصرات، فاعلم أنّ الحال في تخيّل الحروف والكلمات المسموعة كذلك.."

تنجز وظيفة فكّ الرموز إلاّ بحل شفرات الكتابة وإدراك النظام الـــذي يربط بين وحداتها اللسانية وهذا ما يستوجب التأويل الناجم عن طبيعة فهم معيّن لما تقرأ. هكذا يؤدّي كلّ لحن في القراءة إلى معنى آخــر لا تقصده الكتابة. فالقراءة من حيث هي فعل مشافهة، استنطاق للمكتوب وكشف عن أسراره[1]

وإذا توسّعنا بقولنا إنّ القراءة هي إنتاج نقدي للمكتوب، غدا هذا الإنتاج نصّا آخر لا يقلّ إبداعا عن نصّ الإبداع ذاته، ولا يخضع بالضرورة لقصد المؤلّف الأول أو لمظاهر التفسير الأولى[2] "فالأديب قد يريد من الكلام أن يقول شيئا ويقول الكلام شيئا آخر، فيكون ما يقول النصّ في الغالب غير ما أراد صاحب النصّ أن يقول"[3]

هكذا، إذن، يغيب القصد وصاحبه(الكاتب)ويصير النص علامة كبرى، ويظلّ القارئ بذلك كما قال "بول ريكور" "غائبا عن فعل الكتابة مثل

---

[1] - أنظر:" النصّ، بناه ووظائفه، مقدّمة أوّلية لعلم النصّ ل "تون ،أ،فان ديك (Van Dijk) المنشور بمجلة العرب والفكر العالمي،العدد الخامس ،شتاء 1989،ترجمة جورج أبي صالح ويحدّد الباحث في العنصر السادس في إطار السياق الإدراكي مراحل فهم النصوص فيقول في هذا الصدد "إنّ مستعمل اللغة سوف يفهم في الدرجة الأولى الكلمات ومجموعات الكلمات والجمل ومن ثمّ متتاليات الجمل ،بالإجمال ،يمكن القول إنّ سياق الفهم يؤول إلى تحليل المعلومة المنقولة بواسطة بنية النصّ السطحية و"ترجمتها" إلى مضمون أي إلى معلومة مفهومية .."

[2]- في التفريق بين التفسير والتأويل في حقل النصّ التراثي يرى عز الدين إسماعيل في كتابه:

"نصوص قرآنية في النفس الإنسانية، دار النشر المغربية، ص19"إنّ التفسير ارتبط بالرواية:"فكلّ ما كان بيانا للقرآن عن رواية صحيحة معيّنة في السنّة كان تفسيرا لأنّ شكل هذا البيان قد تحدّد واتضح، فصار لا يحتمل الاجتهاد والاستنباط" بينما تعلّق التأويل بالدراية:"أمّا التأويل فهو ما يستنبطه العلماء العارفون الحاذقون بعقولهم وحسّهم اللغوي المدرّب.."

3- النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، للمؤلفين الدكاترة:عبد القادر المهيري، حمادي صمّود، عبد السلام المسدّي، الدار التونسية للنشر، 1988ص 42

أنّ الكاتب يظلّ غائبا عن فعل القراءة "وما من جامع بينهما إلاّ النصّ بعلاماته وقراءته وأدلّته الإحالية.

إنّ هذا المنحى يقودنا إلى إلغاء التفسير التقليدي للنصّ المشدود إلى الاعتقاد في فكرة المعنى الواحد، فيغدو النصّ، بذلك، منفتحا على عالم القراءة المتعدّد والمتنوّع من خلال المساحة التي يمنحنا إياها التأويل.

إنّ التأويل يصير بدوره مقصدا في الوقت الذي يكون فيه التفسير البنيوي للنصّ وسيلة.ألم يقل "بول ريكور": "لنُعِد الانطلاق من تحليلنا للنصّ ومن الوضع المستقلّ الذي اعترفنا له به في علاقته بالكلام والحوار، فما سبق أن أسميناه احتجاب العالم المتأثّر بما يقارب عالم النصوص، يفضي إلى إمكانيتين، فإمّا أن نظلّ باعتبارنا قرّاء داخل انغلاق النصّ فنعامله بوصفه نصّا مستقلاّ بدون عالم ولا مؤلّف وفي هذه الحالة نفسّره من خلال علاقاته الداخلية ومن خلال بنيته، وإمّا أن نفكّ انغلاق النصّ فنتمّه في شكل كلام و نعيده إلى التواصل الحيّ وعندئذ تجدنا نؤوله.هاتان الإمكانيتان تنتميان إلى عالم القراءة، وما عالم القراءة إلاّ جدلية هذين الموقفين "[1]

إنّ هاتين الإمكانيتين تنتميان إلى عالم القراءة، فالتفسير والتأويل ليسا فقط مرحلتين يقتضيهما منهج القراءة، وإنّما هما منهجان ينطوي كلّ منهما على فهم النصّ وسبل تناوله.ولعلّ القائلين بمنهج التأويل("بول ريكور" و قبله "دلتاي"(Wilhelm,Dilthey) و"يوس"[2]

1- المرجع السابق (Du texte à l'action ;Essais d'herméneutique) ص163

2- بالنسبة إلى "يوس" انظر كتابه بالفرنسية :
Pour une Herméneutique Littéraire ; Ed, Gallimard, 1982 P26

(Hans Robert Jauss) و"باختين"(Mikhaïl, Bakhtine) و"شلايرماخـــر" (FriedrichErnestDaniel, Schleiermacher) وهم يؤسّسون نظـــرتهم على تجارب الأقدمين من المفـسّرين للنـــصوص المقدّســـة وتـــراث الفلاسفة(أرسطو) ينزعون إلى اعتبار أنّ القراءة التفسيرية لايمكن أن تقوم إلاّ لأنّ النصّ قابل للقراءة و باعتباره كذلك فهو ليس مغلقا علـــى نفسه بل أكثر من ذلك فان أيّة كتابة لا يمكن أن تتواصل وتتجدّد إلاّ إذا امتلكت هذه الخاصية المفتوحة على التأويل.

إنّ بروز التأويلية مذهبا في قراءة النص قد أثرى المنهج البنيوي وفكّ أزمته ولكنّه زاد تشعّبا في مفهوم النص وحدوده والأطراف التي تساهم في إنتاجه.والناظر فـــي مقالـــة "بـــارط" المـــذكورة ســـابقا نظريـــة "النص"يكتشف بالفعل أزمة حدّ النص فهو يقول: "إنّ اللغة التي نزمـــع استخدامها لنعرّف النص ليست حيادية إذ من مشمولات نظرية الـــنصّ أن تضع أيّ تلفّظ موضع أزمة بما في ذلك تلفّظها "[1]على أنّ بارط في مقاله المذكور يسعى إلى وضع مقاربة مفهومية للـــنصّ فـــي إطـــار نهجه"السيميائي"فيعرّفه بأنّه"السطح الظاهري للأثر الأدبي وبأنّه نـــسيج الكلمات المنضوية في الأثر"[2].

ويبدو أنّ "بارط" قد انطلق من الأصل اللاتيني للفظة (Texte) وهي (Textus) وتعني النسيج[3]، إضافة إلى أنّه حاول أن يستعرض أهمّ المفاهيم التقليدية المتعلّقة بمفهوم النص، فأكّد فكرة ارتباط النص

1- Encyclopédia Universalis, France, 1988, P996

2- م.ن ص996

3- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان 1974 ص 566

بالكتابة وأنّ ذلك ليمثل سلاحا في وجه الزمن والنسيان و أنّ صيانة الكلام بالترسيخ يجعل الكتابة ذات جوهر نفيس.....

إنّ أبرزما أثاره بارط، وله بموضوعنا صلة هو رؤية المفسّر التقليدي للنصّ وقيامه في عرفه على المعنى الأوحد "وكأنّ النصّ بذلك في إطار هذا المنظور خاضع لقراءة أبدية".[1]

وبعد أن يستنتج "بارط" أنّ تاريخ قراءة النص هو تاريخ الربط بين الحقيقة والعلامة والنصّ، يخلص إلى مختلف المحاولات التي سعت إلى تخليص النصّ من أسر المعنى الوحيد فيذكر أنّ المدارس اللسانية والإنسانية قد دأبت على تغيير التوزيع التقليدي للخطاب بجعل العلامة منفتحة على التأويل و هو ما أثار مشكل النصّ و تعدّد سبل تناوله.

غير أنّ "بارط" يحاول تجاوز اللسانيين ليقف عند تجربة "جوليا كريستيفا"(Julia,Cristiva)، مبيّنا أنّها في تحديدها لمفهوم النص وأنواعه ميّزت بين النص الظاهر (Phénotexte) والنص المنجب (Génotexte).

فبنية النصّ الظاهر يمكن أن تناسب كما يرى بارط التحليل البنيوي والدلالي وفي هذا لا يمكن للباحث أن يثير مسالة صاحب النصّ، إذ النصّ في هذا السياق متعلّق بالملفوظ لا بالتلفّظ. أمّا بنية النصّ المنجب فهي تطرح العمليات المنطقية الخاصة ببنية المتلفّظ لذلك لا يمكن تحليلها بواسطة البنيوية أو التحليل النفسي، إنّها التدلال (Signifiance) (تظافر الدلالات).

---

[1] - Encyclopédia Universalis, P996

فالنصّ من هذه الناحية هو فضاء متعدّد المعاني تتقاطع فيه جملة من المعاني الممكنة.وحيث هو كذلك توجّب أن نحرّر الدلالة وأن نطلق تعدّديتها ولعلّ هذا ما يطلق عنان النص للالتذاذ به وهي مسألة أولاها "بارط" الاهتمام الأكبر في كتابه الشهير "لذّة النصّ".

هكذا نخلص إلى القول إنّ تاريخ النصّ هو سعي دؤوب إلى تعريفه و التماس حدوده وفهم مكوّناته، وما الجدل القائم بين المناهج إلاّ دليل رغبة في معرفة النصّ، وعلامة على عسر تعريف جاهز له.فصار النصّ ،بمقتضى ذلك كأنّه غيبة لا تدرك ، وتعدّدت مسالك قراءته ومناهج مقاربته : فهذا من أهل اللغة يعدّه سلطة بيان ولسان وذاك من أتباع البنيوية يعتبر النصّ منغلقا على نفسه بوصفه نظاما للقول ينتج شبكة من الدلالات تجعل منه كيانا مستقلاّ بذاته ولا يفهم إلاّ كذلك.وآخر من الباحثين على عوامل المجتمع أو التاريخ أو النفس لا يقرأه إلاّ ضمن أطره المرجعية مبرزا دور الظروف والنوازع، وهكذا بدأ النصّ يفقد بالتدريج سلطته لصالح أطراف أخرى كالقارئ خاصة وصارت دراسته لا تستقيم إلاّ في أطار جمالية التقبّل وتوالت المناهج تسنّ آفاق تعاملها مع النصّ وتستعين بما أنتجه السابقون و في كلّ ذلك تتبارى الرؤى وتتنازع البقاء بالتفكير والتنظير والإجراء والنقض المستمرّ لحركة ما تسنّه من قواعد أو ضوابط بحثا عن نظرية للنصّ أوعلم ثابت له (Textologie). ومن لطيف معاني هذا النزاع أن النص ظلّ يمتنع عن كل تعريف له جاهز أو تقعيد مسرف أو سبك نهائي

لمفاهيمه، ومن ثمار هذا المنزع أيضا أن تعدّدت القراءات وصار النصّ محلّ تساؤل لا ينقضي.

وهكذا يمكن القول أيضا، إنّ النصّ بحث مستمرّ عن نصّ به يعرّف ولا مجال للعثور على هذا النصّ، ما دام النصّ في حدّ ذاته لا يعرّف إذ هو يظلّ مشروعا لا يكتمل لكنّه يتكوّن، هو جمع في صيغة المفرد، متعدّد بالكثرة، وله تعبيرات إليها ينتمي وحقول من المعرفة بها يتميّز.

هو نظام من العلامات دالٌّ ومن سماته ألاّ توحّد في دلالاته إذ الدلالات لا تكتسب مدلولها إلاّ ضمن شبكة من العلامات بعضها في النصّ، وبعضها الآخر خارج عنه.وكلّ نصّ أدبي لا وجود له إلاّ باللّغة وعبرها وبالقارئ ومن خلاله...

واللغة نظام إشاري تواصلي له بنيته وأنساقه ومكوّناته وأغراضه يستحيل في سياق الكتابة إلى رموز تتجاوز أصول المعجم و تخترق الإجماع والمجتمع لتؤلف نمطا من الكتابة هي في سياق الأدب إبداع لأنّها انزياح بالتشييد والتخييل والتوليد والتشكيل، وهي انفلات من مرسوم القول ومألوف الكلام.

النصّ قراءة من جهة كونه يستحضر فعل الكتابة بما هي إنشاء عالم يروم تكوين تفاصيله داخل لغة مركّبة تشكّل طبقات الكلام ومنها تتشكّل حدثا تخيّليا خارج مألوف الأشياء، ينشد القارئ فيها لذته المستشرفة.

وبما أنّ القراءة كذلك، فإنّ كل نصّ ينتج لذته بفعل التأثّر والتأثير أي بفعل الالتذاذ المشترك الناجم عن متعة ولوج عالم نقرؤه ونعيد كتابته في الآن نفسه، بالتفسير والتأويل و بالاستنطاق والتفكيك.

إذ يغدو كّل نصّ من هذه الوجهة مشروع كتابة.وهي تبقى كذلك. لأنّها محلّ قراءة و كلّ قراءة محلّ تأويل، وكلّ تأويل محلّ تذوّق، وكلّ تذوّق يفضي إلى دهشة، وكلّ دهشة تفضي إلى معرفة، وكلّ معرفة محلّ تساؤل. إنّ هذا السؤال هو سؤال "هيدغري"لأنّه لا ينتظر جوابا"بقدرما يهدف إلى انخراط الكائن في البحث عن كينونته " وكأنّنا بالنصّ كيان من إبداع فاقد لكينونته بدوننا.فنحن الذين نؤسّس بفعل القراءة (في معناها الأرحب) كينونة النصّ.

النصّ إذن مصدر لتفجير الاختلاف ومن ذلك يستمدّ كينونته، وإذا أردت أن تكشف النصّ عليك أن تدخل قلاعه وتخترق أسواره وأنت خارجه...

أن تكون في النصّ يعني أن تكون داخله و خارجه في الآن نفسه، فالقراءة الرصينة هي التي تنسف مقولات الخطاب المنسّق و تدفع به إلى فضاءات صمته حيث تغيب و يتقوّض الأمن المعرفي. إنّها إدراك بما يفيض به النصّ عن حدوده فلا يستقطبه إدراك ولا يشمله نسق. إنّ النصّ يظلّ في كلّ الأحوال محلّ تساؤل ومشروع تساؤل..../.

الشعر و مستويات التلقّي

يهدف هذا المبحث إلى الكشف عن الصلة بين الشاعر و المتلقّي في ضوء المألوف و المستحدث من أعراف القول الشعري و نظمه.

وإذا كان النقد القديم قد اهتم بالوظيفة الشعرية من حيث مرجعها وقائلها، وأبان عن خصائص القول الشعري جيّده ورديئة وحلّل مقوماته وأركانه تحليلا معياريا فإن الميل إلى إبراز موقع المتلقّي من العملية الإبداعية صار في عصرنا هاجسا من هواجس القراءة والنقد وعاملا هاما من عوامل تفكيك بنية الكتابة وشرطا من شروط تأويلها.

بيد أن المدونة النقدية العربية القديمة، وفي سياق شروطها التاريخية والمعرفية لا تخلو من إشارة لافتة، وعلامة فارقة إلى وظيفة"المتلقّي" للرسالة الشعرية سماعا وطربا وانفعالا واستجابة نفسية وخلقية.

واللافت للانتباه أنّ هذه الوظيفة "التأثيرية "ظلّت و في أغلب النصوص القديمة محتجبة وراء سلطة الشاعر فكان لابدّ من الإبانة عنها دون تضخيم الظاهرة بالقول: إنّ النقاد العرب القدامى أدركوا إدراكا بيّنا وظيفة المتلقّي و إنّما قصارى الجهد أن نبرز ما به أشاروا إلى موقع هذا المتلقّي في سياق تحديدهم لماهيّة الشعر وأركانه وأن نلمع إلى آلية الإبداع والقراءة في ما يحكم هذه الآلية من جدل على أساسه تتبنى عناصر القول الشعري ومقوّماته، تأثّرا و تأثيرا تخيّلا وتخييلا.

على أن العودة إلى التراث النقدي وتحليل موقفه من المتلقّي لا يمكن أن يكونا إلاّ في ضوء معارفنا الحديثة، وفي سياق تطوّر النظريات النقدية ومناهج القراءة استنادا إلى حداثة القول بنظرية جمالية التلقّي وبمنهج التفكيك: حيث يحتلّ القارئ منزلة سامية من عملية الإبداع نفسها وهو طرف يتوجّب تصنيفه إلى قارئ ممكن أو قارئ مثاليّ أو قارئ ضمنيّ أو قارئ عادي مرجعيته السائـد من الأنظمة الفكرية والسنن الجارية.

لذا سنسعى ما وسع الجهد إلى الاستفادة من المنجز النقدي الحديث في تفكيكه لعالم القراءة وشروط التحاور مع النصّ بالإصغاء إليه وفهمه وتأويله. لأنّ غايتنا من كلّ هذا هي الكشف عمّا أسماه "ايكو" في كتابه "حدود التأويل" بـ"استراتيجية القراءة" أو ما اصطلح عليه "يوس" بـ"جمالية التلقّي"(Esthétique de la réception)بقوله:"إنّ التلقّي بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفنّي وطريقة تلقّيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدّة أشكال مختلفة:فقد يستهلكه أو ينقده وقد يعجب به أو يرفضه وقد يتمتّع بشكله ويؤول مضمونه ويتبنّى تأويلا مكرّسا أو يحاول تقديم تأويل جديد وقد يمكنه أخيرا أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا"[1].

---

[1]- رشيد بنحدّو، "القراءة في القراءة"مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان العددان 48-49 شباط 1988ص21

إنّ توظيف هذه المعارف توظيفا خلاّقا في قراءة صورة المتلقّي في تراثنا النقدي العربي سيتيح لنا إعادة صياغة أسئلة الشعرية العربية في ضوء معرفتنا بنصوصها النموذجية أوّلا وشتّى معارف اللسان والإنسان الحديثة.ولاشك فإنّ الوعي بوجود التمايز والتكامل بين هذين المرجعين هو الكفيل بإرجاع كلّ موقف إلى سياقه وكلّ رأي إلى مظانه دون إسقاط الماضي على الحاضر أو تأويل الحاضر بالماضي. وإنّما قوام الأمر أن يكون لدينا القدرة على"الفهم والتأويل والتطبيق"(Comprendre, Interpréter, Applique)حسب عبارة "يوس" الذي يؤكّد أنّ تاريخ تأويل حدث أو أثر من الماضي يمنح من الوهلة الأولى حظّ فهمه في إطار دلالات متنوّعة، كانت وإلى حدّ الآن غير قابلة للفهم من لدن المعاصرين"[1].إنّ هذا الوعي هو في نظرنا شرط من شروط تحديث التراث وتأصيل أسئلة الحداثة.

إنّ مسألة التلقّي في الشعرية لايمكن أن تكون مسألة تقنية من حيث تحليل موقع القارئ في الخطاب فحسب كما أفادتنا به نظريات التحليل السردي الحديث عند "تودوروف"و"جينات"، وإنّما هي مسألة تتجاوز ذلك إلى اعتبار المتلقي شبكة من الذوات:ذات قارئة، وذات منصتة، وذات مشاهدة وذات مبدعة مؤوّلة، وذات محكومة بشروطها الثقافية والسياسية والتاريخية، فهي بهذا المعنى ذات متعدّدة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور:تقرأ بقدر ما تشاهد وتشاهد بقدر ما تسمع

-[1] Jauss,Hans Robert :Pour une Herméneutique Littéraire Ed, Gallimard, 1982,p26

وتبدع بقدرماتحاور، وتحاوربقدرما تمتلك من حريّة، وحضور في النصّ والواقع والتاريخ، إنّها ذات تؤثّث حضورها في غيابها، تحضر قبلا، في ذهن المبدع وتحتجب في لا شعوره القصيّ وتحاوره"بعدا" وتعاشره "أبدا" ما دام الأثر الفنّي حيّا روحه الخلود.

في إطار هذه الرؤية سأتناول بالدرس مستويات التلقّي في الشعر بالتركيزعلىالعلاقةالاتّصالية بين المبدع والمتلقّي وبالكشف عن أربعة محاور مثّلت في نظري مدار أشكال التلقّي الشعري والإبداع من خلال المدوّنة النقدية العربية قديمها وحديثها وراهن الشعرية العربية الحديثة على وجه الخصوص وهذه المحاور هي:

- جدل الشفوي والمكتوب
- جدل التخيّل والتخييل
- جدل المسموع والمرئي
- جدل الإبانة والإغماض

وهي جدليات يتّصل بعضها ببعض و لها ما يؤسّسها في التراث النقدي وهي مثار جدل في الحداثة الشعرية، فضلا عن كونها تتّصل اتصالا مباشرا بالقارئ أو السامع، أي المتلقّي، لا من جهة تلقّيه وتمثّله للمقروء أو المدوّن أو المشاهد وإنّما من جهة تأثيره في سنن الشعر وأساليبه وموضوعاته، أي تأثيره في حركة الشعر ومساراتها وانكساراتها وتحوّلاتها.

I-جدل الشفويّ والمكتوب:

إنّ صفة الإنشاد في الشعر لاصقة بأصله، وهي قائمة فيه من جهة أدائه، حتّى عدّ هذا الأداء مقوّما من مقوّمات شعرية النصّ، وبعدا من أبعاد تشكّل بنيته المنشدة.

وفي هذا الإطار أجمع النقّاد القدامى على أنّ من وظائف الشعر الإنشاد والتطريب. يقول"أدونيس":"ربّما أنّ الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشد، فقد كان الأصل أن ينشد الشاعر هو نفسه قصيدته. فالشعر من فم قائله أحسن كما يعبّر عن ذلك الجاحظ، وفي هذا ما يلمح إلى أنّ عرب الجاهلية كانوا يعدّون إنشاد الشعر موهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله. والحقّ أنّه كان لموهبة الإنشاد أهميّة قصوى في امتلاك السمع أي في الجذب والتأثير، خصوصا أنّ السمع للجاهليّ أصل في وعي الكلام وفي الطرب، فهو كما يعبّر ابن خلدون:" أب الملكات الإنسانية"[1]

ويعدّ الإنشاد في هذا الباب صفة للقول الجميل في الشعر، وهو ليس "إلاّ ضربا من الغناء والغناء يعتمد أساسا على جمال الصوت ورقّته ورخامته"[2]

والإنشاد في الشعر، عامل من عوامل التأثير، إن عن طريق المعنى وإن بوساطة اللحن وتنويعاته والصوت وطبقاته والإيقاع ودرجاته، وقد اختلف الشعراء الفطاحل في هذه الصفة، فمنهم من كان يجيد

1- أدونيس: الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط1، 1985، ص7

2 – علي الجندي، الشعر وإنشاد الشعر، القاهرة، دار المعارف بمصر، 1969، ص88

الإلقاء والعرض وإخراج الأصوات إخراجا حسنا وإيتاء البلاغة في التنغيم والترنيم ومنهم من كان يخطئ السبيل إلى سمع المتلقّي بصوته الأجشّ وسوء الدراية بأداء الصوت تضخيما وترقيقا، رفعا وخفضا، انكسارا وامتدادا.

وفي كتب التراث ما يشير إلى اتخاذ الشعراء لهم رواة لشعرهم إن هم لم يجيدوا إنشاده "وخصّ العرب الشاعر المنشد الحسن النشيد بمصطلح هو الصنّاجة، ومن ذلك سمّي "الأعشى" صنّاجة العرب"[1]

ومثلما أجاد الشعراء القدامى الإنشاد وحسّنوا به شعرهم، تفاوت الشعراء المحدثون في قراءة نصوصهم وحاولوا شدّ المتلقّي إلى كلماتهم، فانقسموا اليوم من جهة الإنشاد والتلقّي إلى شاعر يجيد قول الشعر وإنشاءه ولا يحسن إنشاده ومثال ذلك: عبد الوهاب البياتي وشاعر لا يجيد قول الشعر وإنّما يضفي على نظمه من رونق الكلام وحسن الأداء ما قد يشدّ السمع لوقت قصير ولا شعر، وشاعر يحسن الإنشاء والإنشاد معا، من قبيل محمود درويش ونزار قباني..

إنّ رصد هذه الظاهرة السمعية والشفوية يفضي بنا إلى الملاحظات التالية:

أ-إنّ صلة الشعر بالإنشاد وفضاء المشافهة هو جزء لا يتجزّأ من تاريخية ظاهرة الشعر من جهة تلقّيه.

ب-إنّ علاقة المشافهة بالمكتوب هي علاقة نفي ووجود: فإذا كان للشفوي الحضور الأسبق في تاريخ الظاهرة الشعرية، فهاهو يستردّ

---

[1] الأصفهاني، الأغاني ج16، ص56، نقلا عن "علي الجندي" الشعراء وإنشاد الشعر ص74/73

اليوم عن طريق إنشاد الشعر ومسرحته بشتّى الوسائل السمعية والبصرية حضوره، محاولا إقصاء المكتوب ومنازعته البقاء...

ج-إذا كان الشفوي-وهو مجال من مجالات التلقّي في الذائقة القديمة - يوصف بالعرضي (accidentel) والظرفي، (لم يبق لنا منه في ذاكرتنا الجمعية سوى الأخبار عن كيفية إنشاد الشعر ورد أغلبها في كتب التراث كـ"الأغاني" و"البيان والتبيين"و"الإمتاع والمؤانسة")، فإنّ المكتوب يظلّ البعد المقدّس في الخطاب الإنساني لأنّه وجه من وجوه تثبيت الوجود و توكيد الكيان...

د- إنّ الشفوي من جهة تلقّيه اليوم وفي ضوء مستحدثات الاتّصال قد خرج من مجاله المطبوع (قديما) إلى مجال مصنوع يتيح له البقاء والحفظ..

إنّ وسائل الطباعة الحديثة ووسائل تسجيل الصوت والصورة قد أفضت إلى تطوير مناهج قراءة النصّ الشعري. فصرنا نتحدّث من خلال مصطلحاتنا النقدية عن البياض وبنية الإنشاد ونظام الاتّصال السمعي والقراءة البصرية[1]ممّا يؤكّد تبدّل وظيفة المتلقّي في عصر هيمنة الصور ووسائل الاتّصال الحديثة.

1- في خصوص البنية البصرية ودلالتها: أنظر مقال التشكيل المكاني و إنتاج المعنى، الصفحة الشعرية عند أمل دنقل لحازم شحاتة، مجلة عيون المقالات، المغرب، العدد 8سنة 1987 ص39.يقول صاحب المقال:"ففي حالة قراءتنا لنص شعري داخل كتاب/ديوان، سوف نواجه بعوامل خارجة عن الدالة الشعرية للمبدع، تتوسّط المسافة بين عين القارئ ورؤيا الشاعر للعلاقة بين المعنى وتشكل الكلمات داخل الصفحة أو محاولاته الاستفادة من العين كمستقبل للنصّ "
انظر أيضا الفصل الثالث الذي عنوانه النص وبناء الإيقاع من كتاب الشعر المعاصر، لمحمد بنيس، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1، 1990، ج3، ص111:" وأول ما يتوقف عنده قارئ الشعر المعاصر هو انقلاب لعبة ملء الصفحة، حيث يجد نفسه أمام الصفحة المتعدّدة.فالمكان النصّي تنظمه الدوال المتفاعلة مع بعضها.." وبيّن في هذا الصدد أنّ لـ"هنري ميشونيك" (Henri Meshonnic) في

وعموما يظل السؤال يدور حول ظاهرة الانتقال من عصر المشافهة إلى عصر الكتابة، إذ الأرجح لدينا من خلال الدراسات المتعلقة ببني الكتابة،أنّ تاريخ الإبداع الإنساني هوتاريخ جدل الشفوي والمكتوب.

فإذا كان الشفويّ هو الأصل في ذاكرة الكلام، فقد وسم الثقافة الإنسانية بحضوره ردحا من الزمن في سياق كبت المكتوب وقمعه، كما ذهب إلى ذلك "دريدا" (Jacques Derrida) في قوله:"أساس الميتافيزيقا قائم على قمع الكتابة واضطهادها لمصلحة الكلام الحيّ، الشفهي، المباشر, فالكلام الشفهي هوالذي يجئ في المرتبة الأولى. وأمّا الكتابة، فليست إلاّ تمثيلا للصوت ومحاكاة له، وبالتالي، فهي منحطّة عنه وعن مرتبته"[1]أو كما سجّل ذلك "أمبرتوإيكو" (Emberto, Eco) في حوار له قائلا"إنّ ما يثير اهتمامي في هذا التكامل هو الشكل الذي ينخرط به في تسجيل ذاكرة النوع.ففي مرحلة أولى حافظت الإنسانية على آثار تجربتها الماضية عبر التقليد الشفهي ثمّ ظهرت الكتابة التي قامت المطبعة بتضخيم وتعميم طابعها الثوري، فبظهورها مررنا من الخطّية الزمنية (Linéarité temporelle)

كتابه (critique du rythme) أثرا واضحا في تطوير النظرة إلى القراءة البصرية وعلاقتها بالإيقاع الشعري.
كما يمكن العودة إلى مقال "شعبان بن بوبكر" الممهور ب" في أسئلة الشعر المرئي " الحياة الثقافية، تونس، العدد96، السنة23، جوان 1998، ص44، حيث يثير أبعاد تشكيل الفضاء الورقي ووظيفة الصورة البصرية والتشاكيل الخطية، كالتشكيل الخطي اليدوي والتشكيل الخطي الطباعي والتشكيل الأيقوني وكلّها تدخل ضمن تجربة القراءة البصرية للصفحة الشعرية..

1- هاشم صالح، التأويل/التفكيك، مدخل ولقاء مع" جاك دريدا"، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، العددان54-55، جويلية/أوت1988ص101

للخطاب الملفوظ (Parlé) إلى خطّيـــة مكانيـــة (Linéarité Spatiale) تسمح بالسعي إلى استعادة المعلومات السابقة بشكل متواصل"[1]

من خلال هذا العرض يمكن طرح السؤال التالي:

ألا يكون الانتقال من المشافهة، (حيث كانت المشافهة تمثّل منزلة المركز من الخطاب الاتّصالي) إلى الكتابة التي كانت تمثّل الهامش والمنزلة الدنيا انتقالا عرضيا، إذ سرعان ما حدث انقلاب في تاريخ الخطاب الاتّصالي وانقلب ما كان مركزا إلى الهامش وما كان هامشا إلى المركز؟

إنّ وضع المشافهة والكتابة ومنزلتهما في الثقافة الإنسانية هـو الـذي أفضى اليوم، في دائرة النقد إلى أن تكون القــراءة النـصّية متّـصلة بالنصّ المكتوب.إذ النصّ عند "بول ريكور"(Paul, Ricœur) على سبيل المثال لا الحصر هو " كل خطاب ثبّتته الكتابة، وما ثبّت بالكتابة هــو إذن خطاب كان بإمكاننا أن نقوله، غير أننا، تحديدا، نكتبـه لأنّنـا لا نقوله فعلا، لذلك يحلّ التدوين محلّ الكلام."[2]

بهذا المعنى، فإنّ التمييز بين مستويات الخطاب، ماكان منها متعلّقـا بالشفوي أو المكتوب، مسألة في غاية الدقّـة إن مـن جهـة ميـزة الخطاب وطبائعه لسانيا، وإن من جهة تلقّيه. وقـد فطـن العـرب القدامى إلى بعض جوانب هذه المسألة، مدركين ما يحكـم الظـاهرة

1- اليزابيت شيملا في حوار لها مع "امبرتو ايكو" ترجمة وليد سليمان، الحياة الثقافية، تونس، العدد90 السنة 22، ديسمبر 1997

2- Paul Ricœur: Du texte à l'action ;Essais d'herméneutique ;Ed du Seuil1986, P154

اللغوية من تبدّلات في مدار انتقالها من الكتابة إلى القراءة ومن المجال الخطّي إلى المسموع، إلى البصري، يقول إخوان الصفا:"ولمّا كان النطق اللفظي أمرا جسمانيا ظاهرا جليا محسوسا وضع بين الناس لكيما يعبّر به كلّ إنسان عمّا في نفسه من المعاني لغيره من الناس السائلين عنه والمخاطبين له.احتجنا أن نذكر من هذا المنطق طرَفًا شبهَ المدخل ليقرُب على المتعلّمين فهم علم المنطق الفلسفي، ويسهل تأمله على الناظرين، فيقول أيضا إنّه لما كان النطق اللفظي هو ألفاظا مؤلفة من الحروف المعجمة احتجنا أن نذكر الحروف أوّلا فنقول: إنّ الحروف ثلاثة أنواع، فكرية ولفظية وخطّية فالفكرية هي صورة روحانية في أفكار النفوس مصوّرة في جواهرها قبل إخراج معانيها بالألفاظ.والحروف اللفظية هي أصوات محمولة في الهواء فمدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة والخطّية هي نقوش خطّت بالأقلام في وجوه الألواح...مدركة بالقوّة الباصرة بطريق العينين.[1]"
ولعلّ هذا ما يفضي إلى البحث في مستوى آخر له صلة متينة بمحورنا هذا وهو النظر في القوّة الباصرة و القوّة السامعة على حدّ تعبير إخوان الصفا.

II- جدل البصري والمسموع:

إنّ علاقة البصري والمسموع بالتلقي في مجال القول الشعري علاقة قديمة وحديثة في الآن نفسه.والناظر في تراثنا القديم يلفت انتباهه ما

1- رسائل إخوان الصفا، بيروت، 1957، ج1، ص ص 390-393

جاء على ألسنة النقّاد القدامى من حديث عن وظيفة الإبصار في عملية التلقّي حيث أبانوا عن هيئة القائل وأدركوا صلة القول بالحضور الجسدي للقائل: أشاعرا كان أم خطيبا...

فعقدوا لذلك صفات مذمومة اقتضت أعراف التلقّي تجنّبها وأثاروا من الصفات المحمودة والذوق الرفيع ما به أدركوا علاقة البلاغة بالإبلاغ و الصوت بالحركة، والحركة باللباس وهيئة الجسد.

ألم يقل الجاحظ نقلا عن بعض أهل الهند: "إنّ جماع البلاغة البصر بالحجة والمعرفة بموضع الفرصة...وإنّ جماع البلاغة التماس حسن الموقع والمعرفة بساعات القول و قلّة الحرف بما التبس من المعاني أو غمض...وزين ذلك كله وبهاؤه وحلاوته وسناؤه أن تكون الشمائل موزونة والألفاظ معدّلة واللّهجة نقيّة. فإنّ جامع ذلك السنّ والسمت والجمال وطول الصمت"[1] ؟ إنّ هذا الوعي المبكّر بجمالية الجسد والصوت أداءً وتعبيرا، وإن اندرج في سياق بلاغة الخطيب وحسن بيان الشاعر، فهو دالّ على إدراك الفضاء الجامع بين الباثّ والمتلقّي في مجال بصري وسمعي به يتحقّق الإفهام والتواصل وينبجس المعنى واضحا جليّا..

على أنّ صلة السمعي بالشعري تتعيّن في مدار آخر هو مدار الإيقاع وعلاقته بالوزن باعتباره ركنا من أركان القول الشعري وقد مثّلت هذه المسألة جوهر الخلاف بين القدامى و بعض المحدثين من النقّاد و روّاد الشعر الحديث.

---

[1] ـ الجاحظ، البيان والتبيين، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت ج1ص49

فهذا "ابن رشيق" يقول في"العمدة":"الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[1]

والواقع أنّ بعض أهل الفلسفة من العرب وبتأثير من معارفهم اليونانية قد أدركوا بما لا يدع مجالا للشكّ قيمة الموسيقى في تهذيب النفوس وترقية حسّ المتلقّي، وأفاضوا في الحديث عن علاقة الشعر بالموسيقى من جهة وزنه وإيقاعه ونظام تقفيته.

وتكفي العودة إلى آراء الفارابي وأقواله لندرك :

أ- أنّ اقتران الشعر بالموسيقى إنّما هو اقتران طبيعيّ في تاريخ الظاهرة الشعرية، مرتبط بميل الإنسان الطبيعي إلى الألحان.

ب- أنّ الفارابي يؤكّد انقسام الألحان إلى ثلاثة وجوه اقترانا بالكلام الشعري:

- ألحان مقويّة تكسب المتلقّي روح القوّة وتزيد من درجة الانفعال.
- ألحان مليّنة تكسب المتلقّي اللين والرخاوة.
- ألحان معدّلة تكسب المتلقّي وضعا معتدلا بين القوّة واللين وتمنحه الهدوء والاستقرار.

ج- أنّه يلحّ على صلة الألحان بالأخلاق والأفعال في قوله:"لمّا كانت الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم.."[2]

---

[1]-ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، المكتبة التجارية، 1955، ج1 ص134

1- الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967

هكذا يمكن القول:إنّ الإيقاع ذاكرة السمع وفضاء تجاوب بين إبداعية الباث وذائقة المتلقّي.

III- جدل التخيّل والتخييــل:

إنّ الشعر من جهة قوله وتلقّيه ينهض على جدلية بها يتميّز وإن كانت حاصلة في سائر الأجناس الأخرى وهي التخيّل والتخييل: وأعمدتها اللغة حين تستحيل كلاما شعريا والبلاغة بأدوات انزياحها والإيقاع بوصفه طقسا يشغل فضاء التواصل بدءا من النصّ (مدوّنا أو منطوقا) وصولا إلى المتلقّي في أوضاعه المختلفة.وللبناء أو التركيب -فيما يسمّيه "ياكبسون" بنحو الشعر- قيمة هي ركيزة من ركائز شعرية التخيّل والتخييل.

ولقد تفطّن القدامى إلى قيمة شعرية "المخيّل" في حــدّ مفهــوم الــشعر وعلاقته بسائر مكوّنات القول الشعري، فهذا"ابن سينا" يشير إلى الــصلة بين القول المخيّل والوزن في قوله عن الشعر إنّه"كلام مخيّل مؤلّف مــن أقوال موزونة متساوية..والمخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر واختيار.."[1]

وهذا "حازم القرطاجنّي" يؤكّد "أنّ المعتبر في حقيقة الشعر إنّما هوالتخييل والمحاكاة"[2]،كما يشير إلى أنّ التخييل في الشعر" يقع من

ص1181

[1]- ابن سينا:فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، تحقيق عبد الرحمان بدوي، بيروت، دار الثقافة، ط2، 1973، ص161

2- حازم القرطاجنّي:منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجه، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966ص21

أربعة أنحاء من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة النّظم والوزن"[1]

بل ويرتقي "القرطاجنّي" إلى إدراك وظيفة التلقّي من حيث هي جمالية تصور الدلالة الثاوية في اللغة والأسلوب والمعنى. يقول " والتخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها أو تصوّرها أو تصوّر شئ آخر بها انفعالا من غير رويّة.."[2]

إنّ هذا القول يجعلنا ندرك أنّ مصطلح "المحاكاة" الأرسطي وتطوّره عند فلاسفة العرب ونقّاد الأدب القدامى هو في حدّ ذاته مفتاح من مفاتيح صياغة الجدل القائم بين التخيّل والتخييل في مستوى حالتي الإبداع والتلقّي.

إنّ هذا المجال مهمّ في حالة الشعر لأنّه يفصح عن الأبعاد السيكولوجية للمبدع والمتلقّي معا.فالقراءة كما يقول "غاستون باشلار""هي بعد للنفسية الحديثة، بعد ينقل الظواهر النفسية التي سبق للكتابة أن نقلتها.."[3]

إنّ إبراز عنصر التخيّل في أوسع دلالته دون ربطه بالضرورة بسياق النظريّة النقدية العربية القديمة من شأنه أن يتيح لنا مجالا أرحب لإدراك صلة التخييل بالتلقّي خارج بعض المفاهيم المسيّجة، ويهدف

1- م، ن، ص89

2- م، ن، ص89

3- غاستون باشلار"شعرية أحلام اليقظة " ترجمة جورج سعد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ط1، 1991، ص25

هذا المقترح إلى نسج بنية للتخييل لدى المتلقّي بديلا لمصطلحي التأثير والتأثر المأسورين بسلطة الكاتب أو الباثّ.

إنّ بنية التخييل من جهة فاعلية المتلقّي لايمكن أن تكون بالضرورة مطابقة لبنية التخيّل والكتابة من جهة فاعلية الباثّ، فضلا عن كون العلاقة بينهما تظلّ محكومة بشروط المتلقّي التاريخية وسياقاته الأبستيمولوجية، حيث ينشأ التفسير والتأويل بوصفهما فعلين لإبداعية أخرى مشروطة بأحكام مجتمعية وتاريخية ومعرفية مركّبة.

فالتخييل، بهذا المعنى ليس مجرّد مقولة تجريدية:إنّه في صميم عملية التمثّل:تمثّل الكتابة والعالم والأشياء والإنسان واللغة خارج مدارها، حيث القراءة استنطاق للمجهول ومغامرة فيه،إنصات للمحتجب بحثا عن كيان انطلوجي هو النصّ مقروءًا ومسموعا ومرئيّا، هذا النصّ الذي ينشأ من تصدّعات الزمن ومن انفصال يؤكّد هذا التجانس الوهمي وفراغ الاختلاف. فلا تفسير للشعر ولا تأويل له خارج التخيّل (الإبداع) وهو فعل وجداني وعقلي في الوقت نفسه.فمن خلاله تنبجس الذات المتلقّية وتنشئ فعلها التخييلي.

IV – جدل الإبانة والإغماض:

استرعت مسألة الغموض وعلاقتها باللغة الشعرية اهتمام القدامى والمحدثين من النقّاد لأنّها تقع في صميم العلاقة بين الإبداع والتلقّي من جهة إبلاغ المعنى وأداء الوظيفة الجمالية وتحقيق القيم الفنّية.فالمعاني

الشعرية عند "حازم القرطاجنّي"، منها ما يقصد أن تكون في غاية من البيان ومنها ما يقصد أن يبان من جهة وأن يغمض من جهة"[1]

ولا تتحدّد صورة المعاني وهيئتها من الإغماض والإبانة من جهة أثرها في القارئ إلاّ باللغة بما هي جوهر القول الشعري إذ بها نحكم على درجة العدول بما يلحقها من مجاز وما يؤول إليه النظام الدلالي من اختراق لأعراف الكتابة والتلقّي. ولعلّ التجربة في هذا السياق تلعب دور"إعادة تشكيل علاقات اللغة على نحو يمكّن اللغة الشعرية من الدلالة المباشرة على الشئ بأعراضه، أو الدلالة غير المباشرة التي تصل الشئ بغيره أو تكشف عنه بأعراض شئ أو أشياء أخرى تشبهه أو تماثله بشكل أو بآخر"[2]

وليس يهمّنا في هذا الباب أن نتحدّث عن الغموض والوضوح ومستوياتهما في النقد العربي وأن نعرض إلى المساجلات التي دارت بين بعض أعلام النقد القديم مثل المساجلة الشهيرة التي دارت بين "أبي إسحاق الصابي" و"ابن الأثير" في كتاب "المثل السائر"، فما ذلك إلاّ دليل على أنّ الغموض ركيزة من ركائز الشعر، اختلف الناس في حدّه وقالوا بشروط له وسنن، ولكن تكفي الإشارة إلى القول: إنّ الغموض مسألة قديمة، حديثة اختلف النظر إليها باختلاف السياق والعصر وتباين تحديد مفهوم الشعر ووظيفته.

1- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966، ص177

2- جابر عصفور، مفهوم الشعر، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982، ص335

على أنّ الإغماض الذي قصدنا، أردناه أن يكون مصطلحا منزاحا عن الغموض وعن أصل تعيّنه في آثار النقد القديمة. فهو متّصل بنيّة الشاعر في إتيان الغامض من الكلام واختيار منظومة من الدوال العصيّة على الفهم إيغالا في الاستعارة ورغبة في تشكيل لغوي معتّم للمعاني باسم الإعجاز قديما أو الحداثة وما بعدها لاحقا.

إنّ هذه الظاهرة وإن شكّلت قديما سمة بعض القصائد المغرقة في اللعب باللغة واشتقاقاتها حدّ التعمية، فإنّها تمثّل مشكلة من مشكلات شعرنا الحديث، لايمكن رصدها إلاّ في ضوء متغيّرات القول الشعري وبنيته وثقافة الشاعر الحديث، وما استتبع ذلك من خلق هوّة بين الشاعر والمتلقّي: فالمتلقّي اليوم قارئا كان أم ناقدا يعيش وضعا نافرا من عديد النصوص التي تدّعي الشعرية، سلاحها الإغماض أو الإيضاح الفجّ ولاشعر.

إنّ مسألة الإغماض تمثّل في وجه من وجوهها عطالة الشعر من جهة تلقّيه، ولعلّ هذا ما أدّى إلى تأخّر فعالية الشعر حديثا أمام الأنماط السردية، وما دليل ذلك إلاّ اتّساع الهوّة بين التلقّي والإبداع نظرا إلى عوامل كثيرة يمكن حصرها في الملاحظات التالية:

أ- انشداد المتلقّي غالبا إلى الذائقة التقليدية في تذوّق الشعر وتمثّل معانيه ومبانيه ومغانيه رغم المتغيّرات المجتمعية، إذ ظلت البنية التقليدية في تذوّق الشعر جزءا لا يتجزّأ من ذاكرة القول الإبداعي.

ب–عدم قدرة الشعراء عموما، باستثناء بعض النصوص لروّاد التجديد الشعري على خلق النقلة النوعية في مستوى التشكيل الشعري بناء على تحديث عميق لمكوّنات الشعر.

ت– إنّ تاريخ شعرنا الحديث، إجمالا، ميسمه إقصاء المتلقّي وعدم تمثّل أوضاعه الجديدة والعجز عن خلق الحوارية الممكنة بين النصّ والقارئ بإدراك أفق انتظاره.

ث– تذبذب الشاعر العربي الحديث بين موقفين: موقف التبعية للقارئ بإثارة نوازعه العاطفية أوالسياسية عن طريق شعر الإبانة والمباشرة وموقف الإغماض ونفي فعالية التلقّي ومواضعاته تحت طائلة من المقولات تحكمها النرجسية والتعالي.

ج–تبدّل طبيعة الشعر بتأثير التناصّ والمثاقفة، دون أن يكون ذلك مستندا إلى إدراك الخصوصية الحضارية واللغوية والتخيّلية للمبدع. وهذا التبدّل مسّ بنية الشعر وإيقاعيته المرتبطة بذائقة السماع في عصر صار الشعر فيه ينزع في أغلبه إلى لحظة المشافهة الأولى، ولكنّها مشافهة منبتّة عن أصولها بحكم ارتباطها بوسائل التكنولوجيا الحديثة في الاتّصال السمعي والبصري.

نخلص إلى القول: إنّ النصّ، عموما، والشعريّ على وجه الخصوص هو نسيج مشترك بين إبداعية الكتابة بمعناها الشامل بثّا وحضورا بصريا وسمعيا وإبداعية التلقّي. وإنّ كلّ تاريخ الكتابة الشعرية العربية قائم على هذا الأساس باختلاف درجة الوعي النقدي وتباين النظر إلى هذه المكوّنات.

وما المدارات الأربعة التي حلّلنا بعض جوانبها:من إيقاع موصول بالوزن والقافية ولغة متّصلة بظاهرة الغموض في الشعر وتخيّل مشدود إلى بلاغة القول وسبل أدائه تركيبا وتشكيلا وإنشادا مندرج في جدلية الشفوي والمكتوب إلا عناصر نعتقد أنّها جوهرية في طرح مسألة التلقّي الشعري من جهة القراءة في مستوياتها البسيطة والمركّبة، حيث تغدو هذه المستويات فضاء لتحليل مكوّنات المقروء والمسموع والمرئي.

وإذا كانت نظرية التلقّي، منذ اشتداد عودها، قد اهتمت بمركزية القراءة وسلطة القارئ، انطلاقا من الكتابة المدوّنة، فقد أفضى، ذلك، إلى تعدّد القراءة وانفتاحها وقابليتها للتأويل حسب قاعدة أكّدها "يوس" بقوله "إنّ كلّ نصّ أدبيّ يجب أن يقرأ، لا بوصفه نتاج شخصيّة عبقرية، وإنّما باعتباره إجابة عن أسئلة عصر في علاقة بأفق الانتظار الذي هو من صميم بعثه"[1] ووفق ما ساد من رفض بيّن لكل قراءة أحادية الجانب تدّعي امتلاك الحقيقة.

إنّ القراءة على حدّ تعبير"علي حرب":" لا تخرج من مأزقها إلاّ إذا توقّفنا عن النظر إلى النصّ بوصفه أحادي المعنى والى القراءة بوصفها تتطابق مع النصّ وبدلا من ذلك، علينا أن ننظر إلى القراءة بوصفها اختلافا عن النصّ لاتماهيا معه ونهتمّ بما تظهر قراءة النصّ

Encyclopédie Philosophiques Universelles, PUF, 1992, T1, P1113 -1

من التعدّد والتنوّع والتفاضل والترجيح، والاختلاف والتعارض، والتراتب والتنضّد، والتراكم والترسّب"[1]

إنّ توسيع مفهوم التلقّي ليشمل مختلف الحواس المدركة ظلّ في حدود ما نعلم محدودا إلاّ إذا استثنينا بعض القراءات السيميائية للمسرح التي تركّز على قيمة نظام الاتّصال المسرحي[2]

ولعلّ هذا ما حدا بنا إلى التركيز على مستويات من التلقّي حاولنا فيها الانزياح عن مفهوم القراءة المتّصل بالمكتوب إلى أشكال من التقبّل موصولة بالفضاء السمعي والبصري، وهو مجال يحتاج إلى مزيد من الدرس والحفر والتفكيك لا ندّعي في هذا السياق إلاّ الإلماع إليه. وما هذا الدرس المعمّق الذي نحتاج إليه إلاّ نتاج لقلق الذات الباحثة وتوتّرها إزاء ذاتها القارئة حينما تتقدح أمامها الأسئلة فتترحّل في سؤال المغامرة والاستكشاف وغموض المجهول، حيث اللذّة والتيه والقلق والخوف والغاية والمعرفة والحقيقة، ولا حقيقة إلاّ ما به نغامر في السؤال حيث تستقرّ المعرفة في فضاء تأمّلها لذاتها وتتشكّل خارج سياج المعقولية بحثا عن فائض به تتجاوز الممكن الواحد والحقيقة المطلقة.هكذا تظلّ القراءة –في عبارة مكثّفة بالدلالات– لحظة مسكونة بالتوتّر، لحظة لا تحاكي ولا تحاكى لأنّها تصنع نسقها من تشتّتها ومن فوضاها./

1- علي حرب، مقال: قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد61/60، 1989، ص47

2- أنظر كتاب "كير إيلام" " سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، بيروت ط1, 1992، فصل5، "الخطاب الدرامي"، ص209

سؤال اللغة ومغامرة التحديث

المقدّمة:

جرى الاعتقاد من منظور النقد أنّ التحديث في الشعر العربي المعاصر مصدره الثورة على الوزن والقافية، وهو حكم مبالغ فيه، وإنّما جوهر التحديث ومداره اللغة فيما نعتقد.

واللغة الشعرية، ليست معجما أو كلمات أو قاموسا من الألفاظ والمصطلحات أو التراكيب لها أنظمتها أو أنساقا من الأصوات والمفردات وإنّما هي عالم من الألفاظ والتراكيب والصيغ لا حدود لها في الإيحاء يستخدمها الشاعر بلا ضفاف، ويصوغها من إيقاع النفس والحياة والوجود.

وحين نقول لغة الشعر ندرك تمام الإدراك:

أ- أنّ اللغة في هذا السياق هي من صميم الإبداع الشعري بكلّ مكوّناته التعبيرية والإيحائية والرمزية والتصويرية والإيقاعية أي إنّ اللغة جزء لا يتجزّأ من التركيب والتشكيل والترميز[1] والبناء والصورة والإيقاع.

---

[1]- لعلّ هذا ما ذهب إليه "تودوروف" في كتابه "الشعرية" ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال، المغرب، ط1، 1987 بالصفحات 31/ 33/ 76

ب- أنّ لغة الشعر هي تعبير عن حالة وموقف ورؤيا، ويشكّل هذا الثالوث من الدوال المفاتيح المشتركة بين أغلب شعراء الحداثة في تعريفاتهم للشعر[1] وتلعب الموهبة والمعرفة والخبرة الأدوار الأساسية في توسيع أفق الشعرية اعتمادا على اللغة وسائر العناصر المكوّنة للعملية الشعرية.وتتبني اللغة، عموما على الاستشعار الوجداني والوجودي لتجربة الباطن في مستوى الحالة.كما تنهض اللغة على التعبير عن رؤية إلى العالم والإنسان والتاريخ من جهة الموقف. وتستشرف اللغة الآتي وتغامر في المجهول عن طريق الفنّ، بما يعنيه الفن من انزياح[2] عن لغة القاموس ونزوع إلى لغة التخييل والإيحاء من جهة الرؤيا.

ت-أنّ التعبيرات اللغوية الحديثة لم تعد تقتصر على اللغة المكتوبة وإنّما تجاوزت ذلك إلى هيئة بصرية وسمعية حيث يلعب التشكيل البصري للغة الشعرية وظيفة من وظائف الخطاب الشعري الأساسية، فضلا عن عامل مسرحة الشعر الذي يعدّ إحدى وسائل الإبلاغ وسبيلا من سبل الاتّصال والتلقّي.

---

[1]- يقول خليل حاوي معرّفا الشعر "ولمّا كان الشعر كما عرّفته مرارا رؤيا تنير تجربة وفنّا قادرا على تجسيدها، كانت السمة التي ينفرد بها الشعر تنحصر في طبيعة تلقي الرؤيا والتعبير عنها"

[2]- يدقق "جان كوهين" في كتابه "بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 16مفهوم الانزياح في مستويين:مستوى النظم ومستوى الدلالة، قائلا "فماذا يعني النظم في الواقع إن هو لم يكن انزياحا مقنّنا وقانونا للانحراف بالقياس إلى المعيار الصوتي في اللغة المستعملة؟وعلى نحو ذلك يوجد على مستوى الدلالة قانون للانزياح مواز، وهو وإن لم يكن مقنّنا ينفي الصرامة، فلا شكّ في وجوده عبر تنوّع المحتويات ويمكن أن يعرف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعا من اللغة.."

ث-أنّ اللغة بما هي تشكيل لفضاء الكتابة، إنّما هـي أسـاس شـعرية النصّ، بصرف النظر عن طبيعة الجنس الأدبي،مادام كما قال "فاليري" (Valery,Paul)"يبدو لنا أنّ اسـم شـعرية ينطبـق عليـه إذا فهمنـا (المصطلح) بالعودة إلى معناه الاشتقاقي بوصفه اسما لكلّ ماله صـلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة الجوهر والوسيلة في آن معـا، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشّعر"[1]

ج _ أنّ للغة عموما بعدا لـسانيّا أساسـيّا فـي تركيبتهـا ووظائفهـا المتشابكة. وقد أدرك"رومان ياكبسون" مدى تداخلها وارتباطها بالإرسال و التلقّي ومضمون الرسالة اللّغويّة في مجال ما اصطلح عليه بالشعرية التي يمكن أن تعرّف " بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية فـي سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[2] ،كما وعى "ياكبسون" تمام الوعي بخصوصية اللّغـة الـشعرية وببنياتهـا الخاصة ، إذ يقول في موضع آخر " إنّ التحليل اللساني الـذي يأخـذ ضرورة بعين الاعتبار تعدّد الوظائف اللفظية ويوجد بالتـالي متكيّفـا مع"خصوصية اللغة الشعرية ، لا يمكنه إلاّ أن يعترف بالبنيات الخاصّة التي تميّز اللغة"[3]

-[1] P.Valery, L'enseignement de la poétique au collège de France, Variété, Paris, Gallimard, 1945, P291

[2]- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي و مبارك حنون، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر ط 1 (1988) ص78

[3]- نفسه ص81

ح- أنّ لغة الشعر، وإن كانت تختلف عن لغة الاستعمال المألوف ولها نحو خاص بها (Grammaire de la poésie) فإنّها قد تستعير من لغة اليومي مفرداتها ونحوها، وهكذا تظلّ لغة الشعر، كما ذهب إلى ذلك "ريفاتار" (Michael, Riffaterre) " تتردّد بين هاتين النزعتين، فقد تميل إلى هذا أو ذاك وما من اختيار إلاّ ما يمليه تطوّر الذوق ومفاهيم الجمال التي لا تني عن التبدّل، ومهما كانت النزعة التي ننزع إليها، فالعامل الذي يظلّ ثابتا، وباختصار هو أنّ القصيدة تقول لنا شيئا وتعني شيئا آخر."[1]

إنّ أغلب هذه الملاحظات تندرج في صميم المنظور النقدي لـ"حداثة اللغة الشعرية"، وهي مقدّمات تشمل تجربة الشعر العربي الحديث مع اللغة، وفي سياقها رأينا أن نلمع إلى تجربة هذا الشعر اللغوية منذ الخمسينات ناظرين في مسألة التحديث ومظاهرها في اللغة في محور أوّل ثم مقترحين مشروع تصوّر لتصنيف الشعرية العربية انطلاقا من نموذجين نظريين لـ "أدونيس" و "صلاح عبد الصبور" في محور ثان خاتمين هذه الورقة بوقفة تحليلية نقدية حول الموضوع المطروح

I- اللّغة الشّعريّة العربيّة و التحديث: رصد عام

مثّلت حداثة الخمسينات من هذا القرن لحظة تشكّلت فيها نظرة جديدة إلى اللغة الشعرية في ضوء تغيّر نظرة المبدع إلى العالم والإنسان والتاريخ والكتابة، مما أفضى إلى إنتاج حركات وجماعات كانت رؤاها وبياناتها بمثابة الإفاقة على تاريخ موجع في زمن كان هاجس التحوّلات

Riffaterre, Michael, Sémiotique de la poésie, Ed du seuil, 1983, P11 -[1]

والقفز خارج أسوار النموذج يسكن أغلب المبدعين في العراق و مصر و لبنان وسوريـــا بعد مرحلة مخاضات عنيفـــة لجماعـــــات الــديوان والمهجر و أبولو، ولأفراد في المشرق و في المغـــرب ظـــلّ صـــداهم واعدا بالعطاء وباستشراف الزمن القادم، غير أنّهم ظلّوا مقيّدين كأهـــل الكهف لا يرون من الحقيقة إلا ظلّها، مشدودين إلى واقعهم وأبصارهم مزروعة في إبداع الآخر ممتلئين بحسّ التجاوز.

هكذا ولدت تجارب الشّعر العربيّ الحديث ولمعت أسماء الشعراء مثـــل السيّاب و نازك الملائكة و بلندالحيدري والبياتي...في حمأة الـــسياسي والقومي والإنساني، وتتالت الأصوات متآلفـــة ومختلفـــة مـــن خـــلال جماعات وزمر وأفراد: فمن حركة الشعر الحرّ إلى جماعة مجلة شعر التي تكوّنت في مرحلتها الأولى من يوسف الخال و أدونيس و خليـــل حاوي ونذير العظمة ثم أسعد رزوق و أنسي الحاج و خالدة سعيد وقد أصدرت هذه الجماعة أوّل عدد لها من مجلة شعر في كـــانون الثـــاني عام1957. وبعد مسيرة ثمانية أعوام احتجبت خريف عام1964.ومهمـــا يكن الموقف من هذه الحركة، وبصرف النظر عن الأسباب الآيلة إلـــى فتورها ثم أفول نجمها فقد ركّزت من خلال أقلام كتابها علـــى اللغـــة ودعت، منذ بيانها الأول إلى تطوير اللغة "وإبـــدال التعـــابيروالمفردات القديمة بتعابير و مفردات جديدة " كما جاء على لسان يوسف الخال ولم يتوقّف هذا المدّ على ما ذكرنا من جماعات، وإنّما تواصل على ألـــسنة شعراء الحداثة بمختلف مشاربهم واتجاهاتهم، والحقيقة أنّه رغم اختلاف منطلقاتهم الإبداعية فإن رؤاهم حول اللغة أعلنت عن انبثاق ضرب من

المفاهيم المسكونة بهاجس التجديد و الرغبة في التحـــديث و التجـــاوز بوتائر مختلفة، يسندها في ذلك واقــع المجتمــع العربــي بإشــكالياته السياسية والتاريخية والحضارية(من هزيمة 1967 إلى مختلف التحديات والأزمات التي دارت اغلبها حول قضية فلسطين و الحــرب الأهليــة اللبنانية....).

إنّ فعل التحديث يمثّل بعدا أساسيا من أبعاد حركة الشعر الحديث فــي نظرتها إلى اللغة مفهوما و إجراء، تخييلا واستشرافا للآتي ممّا أخــرج الشعر من نمطيته وسنّ له آفاقا جديدة، وفجّر العديــد مــن طاقاتــه، وانجلت قدرة القول الشعري على التعبير والتصوير والأداء وتــشكيل العالم والأشــياء والــرؤى والمــشاعرفي مدارالمــدهش والمباغــت والمحتجب و السرّي...

وما صوت خليل حاوي عبر كتاباته الــشعرية، "نهــر الرمــاد" 1957 "الناي و الريح" 1961 "الرعد الجريح" 1973 "رسالة الغفران من صالح إلى ثمود" 1974 "من جحيم الكوميديا" (1975- 1979) إلاّ مثال حــيّ لشاعر متعدّد الأصوات نحت لغته في سجلاّت من القول متعدّدة وألّف بين أزمنة الشعر العربي منذ أبــي العتاهيــة و المتنبــي و المعــرّي وصروح الفكر الحديث وأعمدته مع "نيتــشة" (Friedrich, Nietzsche) (1844-1900) و"شوبنهاور" (Arthur Schopenhauer) ،(1788-1860) راسما خطوط التواصل بين لغة الأسطورة والــشعر، لغــة الوجــود والدراما: فجيعته السؤال والانكسار وإيقاع الحياة والموت والانبعــاث وحقائق الأشياء، دوار سحيق يراوده ولا ملاذ في واقع عربيّ محاصر

إلاّ بالتعبير عن طريق اللغة ورموزها والأسطورة وطقوسها عن تجربة المعاناة الوجودية بأبعادها الذاتية والقومية والكونية.في هذا الفضاء الدلالي تشكّلت لغة الشاعر الرمزية، (تمّوز، العنقاء، بعل، سدوم) ولغته المشبعة بالطقس الديني (يهودا، المسيح) ولغة الطبيعة في عنفها وجلالها (الرعد، الشمس، النجم) ولغة الوجود والغثيان (الملح، الكلس، الطحلب، الرماد..)

إنّ لغة "خليل حاوي" في صيغها المتعدّدة تعبّر عن الصراع بين الحياة والموت والخصب والعقم والنهوض والجمود: جدولان رمزيّان لصراع الإنسان مغامرا عتيّا، بحّارا يرتاد غمر المجهول[1]ومنكسرا ذليلا يجثم في حالة "سدومية" غارقا في "الطين الموات".

وتكشف لغة خليل حاوي في هذا السياق عن لعبة صراع تراجيدية بين سجلّين من القيم، لم تكن اللغة إلاّ طرفا أساسيا في الإيحاء بهما عن طريق عالم الرموز الذي يتشكّل داخل كونه الشعري، بحثا عن بعث ممكن:"رعشة الموت الأكيد" التي لابدّ أن تعقبها شهوة خضراء:تأبى أن تبيد".

هكذا تتنوّع تجربة"خليل حاوي" الشعرية في ظلّ الطابع الغنائي الفجائعي للغة، حيث تمثّل الذات مصدر التألّم والتأمّل، منها يتأسّس خطاب اللغة وإليها يعود، ومن دهاليزها المعتمة المسكونة بأوجاع العصر نشأت صوره وخيالاته وإيقاعاته، فإذا "الأنا" تمثّل دورة

---

[1]ـ خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، 1993، أنظر قصيدة البحار والدرويش من مجموعته "نهر الرماد" ص 39

الخطاب على ذاته، إذ بقدر انغراس الشعر في الداخل يكون امتداده في الخارج، وبقدر امتداده في الخارج يكون تشبّعه بتجربة الـداخل:لعبـة لولبية، لافصل فيها بين التأمّلي والغنائي والذاتي والموضـوعي، مـن جهة ومعقولية المعرفة ولا معقوليتها من جهة ثانية: هكذا تكون الـذات من خلال نسيج اللغة والرؤيا صياغة لمعادلة التفكير في الواقع وبـه، ويكون الواقع صياغة لمحاولة التفكير في الذات وبها ويكـون التفكيـر واقعا ذاتيا مفكّرا فيه.وما انكشاف مدار الفجيعة في شعر"خليل حـاوي" إلاّ تعبير عن وجه من وجوه عجز اللغة عن صياغةالمسمّيات، حيـث تقصف المأساة اليوميـة جـدران الـذات المتألّمـة والمتأمّلـة فـي واقعها،فتعيش العمى،ويسكنها الموت:

في أسى الصمت المرير
وأنا في الكهف محموم ضرير
يتمطّى الموت في أعضائه،
عضوا فعضوا،يموت
كلّ ما أعرفه أنّي أموت
مضغة تافهة في جوف حوت[1]

وفي كلمة موجزة، يمكن القول:إنّ معاناة "خليل حاوي" الشاعر هي تعبير عن واقع مرير لحياة وقصيدة تطفح بآلام ذات وبأوجاع أمّة تفتقد الوعي الحاد بالتاريخ.وما وحدة التجربة الوجودية عنده إلاّ وحدة تجربة

---

[1]- خليل حاوي ،الديوان،دار العودة ،بيروت،1993،ص98

لغوية، تشكّل درجات تعبيرها دليل معنى لوجود ووجود لمعنى يفيض بدلالات إيقاع الحياة ووجهها الآخر: الموت.

هكذا المخاض العنيف، يخلخل مدار زمن الإبداع الشعري العربي منذ الخمسينات:رجّة الإيقاع تلتها رجّة اللغة وبينهما رجّة المعاني تستشرف آفاقا قصيّة أو لنقل بمعنى آخر، من مخاض الرؤية والواقع والتاريخ إلى مخاض الرؤيا والانصهار في عالم القصيدة:نقلات سريعة في تاريخ الشاعر الواحد وفي تاريخ زمرة من الشعراء، لارابط بينهم.إلاّ هاجس التجاوز.جاؤوا من القصيدة وبيت اللغة وطقوس الانكسار وهبّوا يزرعون في كياننا نرجسيتهم المتعالية ودهشتهم الأسطورية"ونداءهم الراعف إلى العودة إلى الأشياء وإلى أوّل الأسماء" كما قال "محمود درويش".

إنّ التأمّل في زمن الشعر الحديث في علاقته باللغة والناظر نظرة شمولية في لحظات اندفاعه وانكساره يلاحظ:

1- أنّ مغامرة التحديث، هي في جوهرها مغامرة الكتابة شكلا ومضمونا، وقد عبّرت هذه المغامرة عن نفسها من خلال درجة من درجات بلوغ زمن الشعر الحديث مخاضا ته عند الروّاد ومن تلاهم من موجات القول الشعري والتنظير له وبلغ المخاض أعتاه في الثلث الأخير من هذا القرن حيث دخل العديد من الشعراء في متاهة التجريب، فتداخلت أنماط الخطاب وذابت الحواجز في أغلب الأحيان بين أجناس القول وتسرّب السرد والمسرح إلى بنيان الكتابة وضاعت الحدود بين النثر والشعر والإيقاع والوزن والعاميّ والفصيح، وتغيّرت

مقاييس تذوّق الجمال، وانعكس كلّ ذلك علىتجربة نقد الشعر، فغامت معالم التصنيف وتداخلت الاتّجاهات، واتّسعت الهوّة بين الإبداع والنقد، ممّا أدخل ضيما بيّنا على حركة الريادة الشعرية وعلى أعلامها المؤسّسين والناجزين لها ولحق ذلك أصناف الشعراء من المبدعين المنتمين إلى موجات لاحقة.

2- أنّ محكّ الاختلاف بين الشعراء المحدثين هو اللغة، بما هي أداة تعبير وتفكير وجهاز مركّب من الرؤى والمواقف وأزمنة الإبداع والانتماء الحضاري والتاريخي للأمّة، فضلا عمّا يعلق بها من هواجس المبدع وتعبيراته الباطنية والذهنية وإيقاع حياته وعصره. وما لغة الشعر في هذا السياق، وقدعبّرت عنها تجربة الشعر الحديث في لحظات إبداعها المتألّقة والمشرقة إلاّ طبقات من المجازات والاستعارات والتكثيف الحيّ للصور والبيانات والمعاني، حيث ينبجس طقس الكتابة مفعما بامتلاء التاريخ وانفتاح الوجود.إنّ اللّغة، بهذا المعنى، هي كما قال"مارتن هيدجر" Martin Heidegger (1889-1976)

"ليست مجرّد أداة من بين أدوات أخرى يمتلكها الإنسان، بل هي بشكل عام وقبل كلّ شيء ما يضمن إمكان أن يجد الإنسان نفسه في قلب تفتّح الموجود ولا يكون العالم إلاّ حيث تكون اللغة"[1]

---

[1]- مارتن هيدجر: إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تلخيص وترجمة بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994، ص58

3-أنّ هذا الاقتران المخصب بين اللغة والذات والعالم هو الذي نلمح بعض ملامحه في نماذج من الشعر العربي الحديث طيلة نصف قرن من عذابات الكتابة ومحنها وتلوينات اللغة والبناء ومدارات الرؤيا.

II - مشروع تصنيف شعرية اللغة الحديثة، أدونيس وعبد الصبور منطلقا:

لا مفرّ من التأكيد، بدءا، أنّ الإلمام بالمدوّنة الشعرية الحديثة بشقّيها النظري والإبداعي مسألة لا تندرج في مشروعنا هذا لضيق المجال وانفساح موضوع اللغة على أوساع لاتحدّ، وعليه، فقد ملنا إلى الاقتصار على رصد مواقف شاعرين من اللغة هما"أدونيس" و"عبد الصبور"محاولين الإلماع، عند الضرورة، إلى إنتاجيهما الشعريين، ومردّ هذا الاختيار إلى أسباب نظرية هي حصيلة قراءتنا لمدوّنة الشعر الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين، تنضاف إليها أسباب منهجية تطبيقية مقيّدة بحدود المبحث وآفاقه حصرا لدائرة الاهتمام.

أمّا الأسباب النظرية، فيمكن حصرها في الملاحظات التالية، بالقول:

1- إنّ الشعرية العربية الحديثة، في ما نعتقد، هي شعرية أقطاب، لا مدارس.وإنّ الموجات الشعرية الحديثة، وإن كان بينها أساس مشترك، يتمثّل في استشراف أفق التحديث، فإنّها تختلف في أساليب تفعيل الحركة الشعرية، لأنّها نشأت في أغلب الأحيان من هزّات جزئية للأفكار والرؤى، متّصلة بعامل المثاقفة وبمواقف الشاعر الأيديولوجية والمجتمعية وبما يعيشه الشاعر من أوضاع عالمية وأنظمة علاقات

بشرية.إنّ هذه الرؤى لتفتقر ،عادة، إلى نسيج خصوصية يوحّدها. وما الموقف من قضية اللغة بين التراث و المعاصرة إلاّ أشدّ العلامات تعبيرا عن هذا التنافر العضوي الذي آل في العقدين الأخيرين إلى ضمور فاعلية الشعر.

2- إنّ اللغة الشعرية مثّلت مقوّما من مقوّمات الاختلاف بين الشعراء داخل الرؤية الجامعة وبين مختلف الرؤى، على أنّ هذا الوضع من الصراع على قاعدة النظرة إلى اللغة لم يخلق في مسار التجارب الشعرية المتلوّنة تنوّعا في الرؤى تنتظم في مذاهب شعرية معلومة لها كيانها وامتدادها، وإنّما أنتج أفرادا تحوّلوا بفعل ما أشاعوه من تجديد في بنى الكتابة ومواضيعها إلى سلط شعرية. وأثّروا، لاحقا في ذائقة المتلقّي وفي مسار حركة التجديد الشعري و في موجات الشعر الجديد مشرقا ومغربا. كما أنّ هؤلاء "الروّاد"حجبوا في نفس الوقت، بما سلّط عليهم من أضواء النقد شعراء مبدعين من أجيال لاحقة واعدة بالتنوّع والإضافة.

أمّا في المستوى المنهجي التطبيقي، ولأنّ حيّز هذا المشروع محدود من حيث الزمن والإطار فقد ارتأينا:

أ- اجتراح تجربة الشعر العربي الحديث بإبراز طرفي حدّيها والسعي إلى توزيعها وفق رؤى تنظيرية للغة، رغم وعينا بالفروق المائزة بين الشعراء المنضوين في رؤية واحدة.

ب- الاكتفاء في عملية ضبط حدّي الدائرة بالنظر في موقف كلّ من "أدونيس" و"عبد الصبور"من اللغة الشعرية وبمقتضى رصد أوّلي

أدركنا أنّهما يمثّلان وجهتين مختلفتين أثّرت تأثيرا واضحا في صيرورة الشعر العربي في العقود الأخيرة، كما أدركنا أنّ سائر الموجات الأخرى لشعرائنا من جنس عبد الوهاب البياتي ونزار قباني ومحمود درويش فضلا عن محمد علي شمس الدين ومحمّد بنيس وقاسم حدّاد وغيرهم تتحدّد خطوطها بين هذين القطبين مع إمكانية وجود محاور خطّية أفقية مشتركة، تجمع الأطراف والموسّطات في حركة جدل وتبادل وتأثير.

إنّ مدار الاختلاف بين أدونيس وصلاح عبد الصبور هو الموقف من اللغة الشعرية ولعلّ هذا الخلاف شكّل في نظرنا جزءً لا يتجزّأ من تاريخ ظاهرة الشعرية العربية الحديثة منذ النصف الثاني من هذا القرن أوّلا و مقياسا من مقاييس تصنيف النظرات إلى اللغة و أساليب التعامل معها شعريا ثانيا.

ويكفي أن ننطلق في هذا الصدد من قوله لأدونيس مقارنين بين موقفه وموقف عبد الصبور من اللغة لتبيّن صحة ما ذهبنا إليه، يقول أدونيس:"أماعن اللغة الشعرية فكان لكلّ منّا رأيه وممارسته وكنّا على طرفي نقيض كنت أتساءل فيما أقرأ نتاجه...هل يكفي لكي نخرج من التقليد الموروث ونؤسس مقاربة شعرية جديدة أن نستخدم اللغة البسيطة أو المبسطة أو اليومية العادية ؟ و كنت أجيب دائما ولا أزال أن هذا الاستخدام ليس بحدّ ذاته مهمّا كما يزعم بعضهم أو شعريا وإنما تتجلى أهميته وشعريّته في كيفيته. ففي هذه وحدها يمكن

استكشاف أو تبيّن مدى تجاوز أو تفجير اللغة الشعرية التقليدية من جهة و فتح آفاق جديدة للتعبير و طرقه من جهة ثانية....»[1]

إنّ تجربة أدونيس الشعرية وما أسهم به من كتابات بدءا من"مقدمة الشعر العربي (1971) مرورا ب "زمن الشعر"(1972) و"الثابت والمتحوّل بأجزائه الثلاثة (1974--1978) و"فاتحة لنهاية القرن" (1989) و"الصوفية والسريالية " (1992) وغيرها تعبّر عن الأهمية التي أولاها للغة. و يمكن أن نجمل نظرته إلى اللغة في ما يلي:

1- إنّ اللغة هي صميم الشعر ولا شعر خارج اللغة. فاللغة هي بمعنى من المعاني جوهر الكتابة، والكتابة بحث دائم واستكشاف لا نهائي للمجهول و هي القبض بوساطة اللغة على الموضوعات، ولا يتحقّق ذلك في عرف أدونيس إلا إذا امتلكنا رؤيا ناقدة تقفز بنا خارج المفهومات السائدة فتتيح للقول أن يتفجر وللكلام أن يتشكّل خارج مدارات المألوف والمعتاد والجاهز.ويميّز أدونيس في كتابه"زمن الشعر" بين اللغة الشعرية واللغة العادية فيبين ذلك بقوله: " إنّ لغة الشعر هي اللغة- الإشارة، في حين أنّ اللغة العادية هي اللغة- الإيضاح، فالشعر الجديد هو في هذا المنظور فنّ يجعل اللغة تقول ما لم تتعوّد أن تقوله، فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله"[2]

---

[1]- أدونيس: سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب ط 1 1985 ص 130

2- زمن الشعر: دار العودة بيروت، ط3، 1983، ص17

2- إنّ اللغة الشعرية هي نقيض الواقع لأنها لا تتأسّس في نظره إلاّ خارج المألوف من المفاهيم والسائد من النظرات، ولأنّها خلخلة لهذا السائد وتجربة كيانية عميقة فإنّها " تستمدّ طاقتها الإيحائية وحقيقتها من تعاليها أي من كونها تتجاوز الواقع أو بتعبير أدقّ من كونها الواقع الذي يتجاوز الواقع"[1]

3-"إنّ اللغة ممارسة كيانية للوجود" ومن هنا تتولّد العلاقة بين الشاعر والأشياء التي يكتبها وهو بقدر ما يتخلّلها تتخلّله فتصير جزءا من كينونته والشاعر حسب «أدونيس" "لا يكتب عن الشيء و إنّما يكتب الشيء. إذ اللغة ليست للإنسان لكي يقول ماهو واقع فحسب، وإنّما هي أيضا و قبل ذلك لكي يقول الوجود كينونة وصيرورة "[2]

4-إنّ اللّغة أداة للتعبير عن الأشياء، لا بوصفها أو النزول إليها، وإنّما بالسموّ بها إلى عتبات المجرّد والجوهري، فهي على حدّ تعبير أدونيس"لا تهبط إلى الشئ لكي تلتصق به وتبقى معه وتتشيّأ، وإنّما لترفعه إليها وتؤنسنه، هكذا ليست اللغة بالشئ الذي يفصح عنها بل الشئ شئ باللغة التي تفصح عنه"[3]

5-إنّ الإنسان هو صانع اللغة وصانع الشعر باللغة، والشعر حسب تعبير أدونيس" ليس موجودا في اللغة كما هو اللون مثلا أو العطر

1- م، ن، ص 95

[2] ـ أدونيس، سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ط 1، 1985، ص 80

[3]- نفسه ص103

موجود في الورد، الشعر في الإنسان والإنسان هو مالئ اللغة ومالئ العالم"[1]

6-إنّ اللّغة هي المعنى ولا معنى خارج الفكر، فهي ليست مجرّد أداة لإيصال معنى منقول عنها، إنّها بالأحرى المعنى، لأنّها هي الفكر، بل إنّها سابقة عليه لأنّ المعرفة لاحقة، ومن هنا كان معيار المعنى في اللغة وكان محدّدا بقواعدها"[2]

7- إنّ اللغة رمز لكلّ حرية، وهي فضاء تحـررّ لطاقـات المبـدع وإمكاناتــه ورغباته و حلمه، وهي أفق التخلّص من كل ضرورة لذلك تكون اللغة وحدها المكان الحيّ، الحرّ، اللانهـائي، إنّهـا الحـضور الغامض الذي لا يردّ "[3]

هكذا تلتئم اللغة في عـرف أدونـيس بـالواقع والوجـود والأشـياء والعالم والإنسان والمعنى والفكر والحرية، وإذ يفصح أدونـيس فـي كتاباته النظرية عن هذه المعاني المتعدّدة للغة، فإنّما لكي يصوغ نظرة تكاد تكون مبدئية مفادها أنّ اللغة كيان قائم بنا، ومن خلاله نتحرّر من السائد لأنّ اللغة أداة من أدوات تعبيرنا عن كينونتنا، ولا تكتسي هـذه الكينونة معناها خارج ما به نعبّر. وفي هذا السياق يتنزّل مفهوم الشعر كما صاغه "هنري ميشونيك" في شهادة له عن تجربة أدونيس: "الشعر، نقد الشعر، صراع مع الشعر، ليس فقط هذا التقليد آو ذاك من التقاليـد

1- نفسه ص110

2- الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط 1، 1985، ص88

3-النص القرآني و آفاق الكتابة، بيروت، دار الآداب، ط 1، 1993، ص 87

المختصّة من الأوزان الشعرية لكن من أجل الشعر الذي يجب أن يكتب ضد الشعر المكتوب أصلا، شعر الآخرين وشعر الشاعر نفسه"[1] إذا كانت اللغة كما أسلفنا ترفض التكيّف مع السائد وهي لا تعبّر عن الظاهرة من وجودنا، وإنّما تفصح عن الملتبس من كياننا، فهي بالضرورة تميل إلى التعبير عن هذا الملتبس بالغموض الذي هو حقيقة الشعر "إذ ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا، ذلك أنّ الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة" [2] وإذا كان هذا الغامض هو نسيج العالم الشعري بما هو لغة ورمز وإيحاء وصور ومعرفة فإن هذا الموقف حول الغامض وتجليّاته في العملية الإبداعية هو ما شكّل خطّ التباين في وجهات شعراء الحداثة و نقادها.

ولئن ربط بعضهم تجربة "أدونيس" وخاصة في مؤلفه "الكتاب" بالنزعة إلى إرادة الالتباس معلّلا ذلك فلسفيا برفض التجوهر[3]، فإن المسألة هي أكثر تعقيدا مما نظنّ من حيث وظيفة الشعر وخصوصية التلقّي والأطر "الابستيمية" التي ينتَج فيها الشعر بوصفه فاعلية إبداعية وإنسانية وحضارية، ولعلّ هذا ما دعا فئة من الشعراء إلى رفع

1- مجلة فصول المجلد 16 العدد 2 خريف 1997 من مقال شرق الشاعر 376

2- زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ص21

3-عادل ضاهر، قراءة فلسفية لـ"الكتاب" مجلة فصول، القاهرة، المجلد 16، العدد2، خريف1997 ص 302 يقول صاحب المقال:"رفض الجوهر يعنى رفض الوضوح (لأن) حيث يتجوهر معنى الأشياء، تظهر لنا هذه الأشياء مكتملة ومليئة بذاتها وبالتالي واضحة الهوية.ما يتجوهر يسمّى،و ما يسمّى متماه مع ذاته ويمكن، بالتالي القبض عليه عن طريق مفهوم محدّد وثابت. لا مكان إذن في ما هو متجوهر للسرّ أي للالتباس..

أصواتهم ضدّ تعتيم الشعر..لأنّهم أدركوا أنّ وظيفة الشعر هي تغيير العالم. وفي هذا السياق يندرج صوت صلاح عبد الصبور الذي يمثّل الوجه الآخر من حداثة التجربة اللّغوية والشّعرية بالقياس إلى أدونيس.ويندرج مفهومه للغة الشعرية في إطار مفهوم أشمل للشعر باعتباره " فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة والتعبير عنه بالكلمة المموسقة "[1]

إنّ اقتران الشعر بالحياة هو الذي يسوّغ اقتران اللغة بالحياة، في علاقة حميمة وأصيلة، ومن هنا تنشأ العلاقة بين اللغة والشعر في المستويات التالية:

1- إنّ اللغةَ عند عبد الصبور ألفاظ، كما إنّ "الألفاظ عنده رموز لمعان" أي مجال ترميزي يحقّق الشاعر من خلاله معادلة الربط بين الواقعي والرمزي.

2- إنّ اللغة مشاعة، بقدر ما تحمل فرادتها الإبداعية، وما تأكيد "عبد الصبور"ضرورة تميّز الشاعر وتواصله مع المتلقّي إلاّ دليل وعي بوظيفة الشعر الجمالية والإنسانية، فهو القائل: " لابدّ أن يكون للشاعر صوته الخاص واستعماله الخاص للغة لأنّ اللغة ملك كلّ الناس... فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كلّ الناس، ولكنّه يعيد تنظيمها، بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوفّر فيها الجمال والقدرة.."[2]

1- صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، بيروت، (1966)، ط1، ص63

2- صلاح عبد الصبور، تجريتي الشعرية، فصول، القاهرة، المجلّد 2، العدد1أكتوبر1981، ص17

3- إنّ صلة اللغة بالخلق والصدق متينة، فهي لا تحاكي الحياة وإنّما تعيد خلقها دون أنّ تخلّ بشروط الصدق الذي هو الطابع التعبيري عن الحياة، فالشاعر على حدّ قوله" لا يعبّر عن الحياة، ولكنّه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة و أكثر منها صدقا وجمالا.."[1]

4- إنّ اقتران التجربة الشعرية عنده بالتجربة الوجودية والصوفية أفضى إلى اعتبار اللغة أداة "للإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء"

5- إنّ اللغة لا تحيا إلاّ بمعاودة إنتاجها بالنظر في التراث الأدبي العربي، ولا يتحقّق ذلك في نظره إلاّ إذا "منحنا الجسارة اللغوية"[2] لذا نقد ما أسماه بأشكال تعفّف اللغة الشعرية عن استعمال أيّ لفظ جرى استعماله في الحياة العادية إيثارا للزينة على الصدق وظنّا أنّ اللفظ يفقد جماله حين تتداوله الألسن"[3]

وعموما، فإنّ مفهوم اللغة ووظيفتها في الشعر عند عبد الصبور لا يمكن فصلهما عن سياق استخدام اللغة وعن تطوّرتجربةالشاعر من خلال إبداع، نحا فيه منحى متغيّرا: من "الناس في بلادي" (1957) إلى "أقول لكم"(1961) إلى "أحلام الفارس القديم"(1964) إلى "تأملات في زمن جريح"(1970) إلى "شجر الليل"(1972) إلى"الإبحار في الذاكرة"

1 - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، الديوان، المجلّد3، دار العودة، بيروت، 1988 ص66

2- حياتي في الشعر، ص178

3- حياتي في الشعر المجلّد3 ص 175

(1979)، على أن ما وسم شعره إجمالا كما قال هو: "اصطناع لهجة الحديث الشخصي الحميم ".

إنّ هذه الخاصية شكّلت شعارا عند شعراء الموجات المتلاحقة، فسعى بعضهم إلى انتهاج نهجه في تجربة الشعر المصري الحديث خصوصا، ولعلّ أحسن من عبّر عن ذلك الشاعر "فاروق شوشة" في قوله متحدّثا عن "صلاح عبد الصبور" "لكن الصيغة الشعرية التي أنجزها "صلاح عبد الصبور" كانت بالنسبة لنا [وبالرغم من هذا] الصيغة النموذج في تعبيرها عن الوجدان وفي نفاذها إلى جوهر الشعر وفي استشرافها وتمثّلها لحساسية العصر وقدرتها على ترشيد هذه الحساسية والإسهام في بناء المعجم الشعري المعاصر وتشكيل القصيدة الحديثة "[1]

إلاّ أنّ هذه الخاصية قد اعتبرها بعضهم دليل نظرة ضيّقة ومباشرة للغة ووظيفتها، وهي أقرب للتعبير عن عالم المحسوسات، وأنّ شحنتها التخييلية تظلّ مشدودة إلى الأرض واليومي رغم توقها إلى الانفلات منه، ولعلّ هذا ما دعا "محمّد بنّيس" تواصلا مع فكرة "أدونيس"إلى القول:"إنّ شعر صلاح عبد الصبور يراوح بين الرؤية والرؤيا، يمتلكه المحسوس والملموس بقدر ما يطمئنّ للتخييل، على أنّ ملموسه ومحسوسه أكثر حضورا من تخييله..فلم يكن حواره مع اللغة إلاّ هامشيا"[2]

1- فاروق شوشة، صلاح صوت عصرنا الشعري، فصول، القاهرة، المجلد2، العدد1، أكتوبر1981، ص227

2- محمّد بنيس، صلاح عبد الصبور في المغرب، فصول، القاهرة، المجلد2، العدد1، أكتوبر1981 ص111

على هذا الخطّ الفاصل بين رؤيتين:رؤية تجريد اللغة والسعي إلى ترميزها عند "أدونيس" وتجسيد اللغة وإضفاء بعد الواقعية والتعبيرية عليها عند عبد الصبور، تقع تجربة الشعر العربي الحديث منذ الخمسينات إلى الآن. وانطلاقا من هذا الخط ترسم كلّ التمايزات بين موقفين من اللغة الشعرية وأساليبها وما يتّصل بها من مسائل متعالقة مثل مسألة الغموض[1] ومسألة الشعر والتلقّي ومسألة التعدّد اللغوي.

وقد قسّم "صلاح فضل" في كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة"[2] هذه الأساليب إلى مجموعتين أسلوبيتين، أطلق على المجموعة الأولى مصطلح الأساليب التعبيرية وسمّى الثانية الأساليب التجريدية ولاحظ "أنّ خطّ التطوّر البارز في الشعرية العربية المعاصرة يتمثّل في التقلّص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية الأمر الذي يؤدّي إلى لون من تغريب الشعر" [3] كما صنّف الأساليب التعبيرية في أربعة تنويعات أسلوبية، هي الأسلوب الحسّي وأحسن من يمثّله "نزار قباني" والأسلوب الحيوي ويمثّله كلّ من"صلاح عبد الصبور"و"محمود درويش" في بعض مراحله، والأسلوب الرؤيوي

1- اهتمّ القدامى والمحدثون بمسألة الغموض وعلاقتها باللغة الشعرية وعيا منهم بأنها تقع في صميم العلاقة بين الإبداع والتلقي من جهة إبلاغ المعنى وأداء الوظيفة الجمالية وتحقيق القيم الفنّية، ذلك أنّ المعاني لا تتحدّد قيمتها التعبيرية ودرجة الإغماض والإبانة الحاصليْن فيها من جهة تلقيها إلاّ باللغة بما هي جوهر القول الشعري، إذ بها نحتكم على درجة العدول بما يلحقها من مجاز وما يؤول إليه النظام الدلالي من اختزان لأعراف الكتابة والتلقي.أنظر لمزيد التوسّع مقالنا في هذا الكتاب "الشعر ومستويات التلقي".وللتوضيح يقول "ياكبسون" في "قضايا الشعرية، دار توبقال، ط1، 1988، ص50:"إنّ الغموض خاصية داخلية لا تستغني عنها كلّ رسالة تركز على ذاتها وباختصار فإنّه ملمح لازم للشعر.."

2- صلاح فضل:أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت، لبنان، دار الآداب، ط1، 1995، ص30

3- م، ن، ص 31

ويمثّله "عبد الوهاب البياتي" و"خليل حاوي" وبعض من شعر "سعدي يوسف"[1] أمّا مجموعة الأساليب التجريدية فتنقسم إلى نوعين:التجريد الكوني ويمثّله "أدونيس" و"قاسم حدّاد"، والتجريد الاستشرافي ويمثّله "عفيفي مطر" و"سعدي يوسف"[2]

وفي ظنّنا أن هذا التقسيم، رغم مشروعيته المعتمدة على الأسلوبية وإدراكه لمناطق التداخل والتقاطع بين شتّى هذه الأساليب، فإنّه يشمل بدرجة أساسية رؤية الشاعر إلى النصّ والإنسان والعالم.أمّا موقفه من اللغة فهي مسألة تحتاج إلى مزيد من الإبراز، وما يزيد الظاهرة إشكالا في تجربة الشعر العربي الحديث هو أنّ الخيط الفاصل بين التعبير والتجريد رقيق جدّا، في تجربة القصيدة الواحدة، ناهيك عن تجربة الشعر والشاعر، ذلك أنّ مدار التمايز بين الحسّي في شعر "نزار قباني" و"خليل حاوي"و"صلاح عبد الصبور" على سبيل المثال، لا الحصر مسألة تحتاج إلى مزيد التفحّص والتحليل. وقس على ذلك التمايز بين الأساليب الدرامية في شعر كلّ من "صلاح عبد الصبور"و"محمود درويش" و"خليل حاوي".

من هنا، فإنّنا نعتقد أنّ مشروع التقسيم يمكن أن ينبني على استعمال اللغة الشعرية بماهي مفتاح من مفاتيح تصنيف الشعرية العربية الحديثة. وبمقتضى هذا المعطى، فإنّ دائرة التعبير عن طريق المجسّدات اللغوية يمكن أن تشمل، إضافة إلى "صلاح عبد الصبور"

---

4 - م، ن، ص35
[2] - م، ن، ص 35

كلاّ من "عبد المعطي حجازي" و"أمل دنقل".أمّا الدائرة الثانية، فـيمكن أن تشمل كلاّ من "أدونيس"و"محمّد بنّيس"و"قاسم حدّاد"،وبين الـدائرتين يمكن رسم مدارات أخرى ينضوي في إطارها سائر الشعراء، مع ترك الحريّة لممثّلي كلّ مدار أن ينجذبوا إلى زمرة التجريد أو التجسيد.

إنّ حركة الاتصال والانفصال جذبا ودفعا بين قطبي "التجريدية اللغوية" و"التجسيدية" أو"التعبيرية اللغوية" هي سمة الشعرية العربية، ولعلّ الميل المتزايد إلى كسر النسق الغنائي في اللغة الشعرية والذهاب بها إلى أقصى تخومها هو ما يشكّل ميسم الشعرية العربية الحديثة مع ما يكتنفها من تجديد في بناء سجّلات اللغة والصورة والإيقاع.

وعموما، فإنّ ذلك لا يمنع من القول:إنّ موجات الشعر العربي الحديث يكتنفها تلاحق وتكثّف وتشي بأزمة نوع، لا بأزمة كمّ، ممّا يدفع بأيّ باحث إلى النظر في خارطة الشعر وتلويناته نظرا لا يخلو من دهشة مشوبة بحيرة جرّاء تقارب الألوان وتباعدها في الوقت نفسه ظاهرا، على أنّ صاحب العين المتخصّصة في قراءة هذه التجارب الشعرية، يكتشف أنّ جذورها الاشتقاقية لا تخرج عن دائرة تصنيفية معلومة، ولكن ما طغى على هذه الحركات التأسيسية، لاحقا، عبر أزمنة الشعرالمكرورة من تشتّت وتوزّع أضفى عليها تعقّدا وفوضى، دون أن يكون ذلك عامل إخصاب وإضافة.وهكذا يمكن استخلاص حقيقة مفادها أنّ عقدي الخمسينات والستّينات من هذا القرن هو المدار التحديثي لقضيّة الشعر واللغة وأنّ العقود التالية ما هي في الأصل إلا تواصل لفاعلية الشعر المنجزة ولسلبية تشويهاته أحيانا.ولعلّ هذا ما يدعونا إلى

ضرورة التفطّن إلى بعض مآزق التحديث الشعري،وقد لخّصها الدكتور "محمّد النويهي"[1] في ثلاثة أخطار هي:

1- نبذ الشكل الجديد قيود الشكل القديمة الصارمة يجعل من السهل دخول المتطفّلين عليه، هؤلاء الذين تغريهم هذه السهولة الظاهرة، ولا يدرون أنّها تخفي تحتها نظاما دقيقا.

2- التماس النبرات الحيّة للغة الكلام اليومي، ربّما يسقط الشعر في الابتذال الحقيقي.

3- خطر الإسراف في التعقيد والغموض.

وحاصل القول، إنّ الحديث عن اللغة الشعرية مسألة لا تخلو من التعقيد، لأنّها تمثّل أسّا من أسس تحوّل البنية الفكرية والحضارية للأفراد والمجتمع، وهي بقدرما تكون مبتكرة وموصولة بحاجيات التطوّر الطبيعي للإنسان ومشدودة إلى هويّته تكون درجة أصالتها، ويكون عنوان إبداعها.فالإبداعية هي أوّلا وقبل كلّ شئ وعي بالذات والفن والتاريخ، وعبر هذا الوعي الإستشرافي تتحقّق للشعرية شروطها النصّية، بمعنى آخر:إنّ لعبة الإبداع باللغة وفي اللغة لعبة مناورة، فهي في الوقت الذي تستحضر بداية تشكّل الخطاب الإنساني في الذاكرة الجمعية تستشرف رموز الخطاب الآتي، الجسور، المغاير، المتطلّع إلى النبوءة، المنفتح، المنذر بالتوتّر الأبدي، الواعد بمغامرة الإشراق.

1- محمّد النويهي: قضيّة الشعر الجديد،بيروت، دار الفكر، ط2، 1971، الصفحات: 131، 133، 137

إنّ اللغة في لعبة تشكّلها، تحيي وتميت لأنّها حركة نفي وتأسيس، بعث وتأصيل، ما دامت القصيدة، كما قال "جوته" "تشكيلا قبل أن تكون جمالا".

في مفهوم الشعر عند البياتي
من خلال أقواله وآرائه

يعدّ حديث الشاعر عن الشعر كلاما على كلام، إذ يكتسي من هذه الجهة بعده الإشكالي:كونه من حيث الطبيعة إبداعا، وكونه من حيث الوظيفة نقدا.وقد تضيق المسافة وينحسر المدى بين الطبيعة والوظيفة، فتكون صفة الشعر لاصقة بصفة النقد، ويكون كلام الشاعر على ماهية الشعر كلاما في النقد من حيث هو شعر أي إحساس ومعاناة وأوجاع. وقد تتّسع المسافة، فإذا الشاعر يجرّد تجربتـــــه و يكسيها طابعا عقليا ويحوّلها إلى أنظمة في القول النقدي وأنساق تعبيرية ترصد الحالة الشعرية من الخارج.

إنّ كلام الشعراء في ماهية الشعر، كثيرا ما امتزج النقد فيه بالإبداع.وقد يرى بعضهم في هذا الامتزاج ضربا من ضروب شعرية الخطاب النقدي، وقد يلوح لبعضهم الآخر ظاهرة تنمّ عن التباس بين وظيفتين:وظيفة البثّ ووظيفة التلقّي.ومهما يكن من أمر هذا الالتباس، فإنّ حديث الشاعر عن الشعر مفيد للنقد، يفصح عن جماع تجربة وخلاصة موقف وأقاصي رؤية، ولا يغني عن قراءة الشعر والعودة إلى النصوص المبدعة. فهي الأصل لكلّ حكم، وهي المرجع لكلّ تحليل، أليس البياتي هو القائل "أمّا شعري فهو مرآة نفسي ومرآة

عصري، فمن أراد أن يعرفني فليقرأ شعري ولا يهمّ أن يعرفني بشخصي"[1]

وفي هذا الصدد، فإنّ ما نعتزم القيام به في هذا المبحث لا يتعلّق بنقد الشعر وتحليل بناه ودلالاته وإنّما برصد مابه تنقلب تجربة الشعر إلى فضاء نقدي هو من صميم التجربة ذاتها تفاعلا ومعاناة.

إنّ هذا الفضاء التصوّري هو الذي يشكّل صميم الرؤية الشعرية، ولعلّ تفكيك مدار الرؤية، هو الكفيل وحده بإبراز ما نروم بحثه وما نبتغي الكشف عنه.

بدءا، لابدّ من القول إنّه يعسر تحديد مفهوم للشعر خارج مكوّنات هذا الجنس الأدبي، كما يصعب فصل هذه المكوّنات بعضها عن بعض، إذ الحديث عن مكوّنات الشعر ومقوّماته ووظائفه في خطاب البياتي القولي هو من صميم ماهية الشعر، وبموجب ذلك نسوّغ لأنفسنا تصنيفا ظاهرا لهذه المكوّنات بنية ودلالة ابتغاء الوضوح المنهجي.

I. في مفهوم الشعر:

أوّل ما نلفت الانتباه إليه وعي البياتي بأنّ كلّ ماهية وفق منطق الجدل والتراكم والتحوّل لا تتحدّد بالصدفة، وإنّما بالضرورة، انطلاقا من العوامل التي تكوّنها:فالظاهرة الشعرية لا تتشكّل إلاّ داخل شروط نشوئها، كما أنّ هذه الماهية، حسب البياتي، " لم تكن ماهية لوجود لم يوجد بعد، وإنّما كانت ماهية ولدت مع ولادة هذا الوجود شيئا فشيئا

---

[1] – عبد الوهاب البياتي و محي الدين صبحي:البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، حوار ذاتي عبر الآخر، دار الطليعة، بيروت ط1، 1990ص106

واكتسبت ملامحه وطبيعته وخصائصه وحلّت به وحلّ بها وامتلكها وامتلكته."[1]

ولعلّنا من هنا ندرك أنّ كلّ تحديد لماهية الشعر هو مشروع مفتوح على اللاّمتناهي، وهو مأزق يتعيّن على أصحاب الرؤية الشعرية المكثّفة الانفلات منه لإدراكهم أنّ الشعر مادة أزلية تخترق الممكن وأنّ أيّ وجه من وجوه القبض على الشعر داخل منهج معلوم أو مدار موصوف هو قتل لمادة الشعر واغتيال لماهيته.ومن معالم هذا الإدراك الحيّ الفطن قول البياتي:"لست متعصّبا لمنهج أو نظرية في الشعر، واستخدامي لهذا المنهج أو ذاك لا يتمّ بشكل إراديّ مفتعل وإنّما يتمّ بشكل عفويّ ونتيجة اختيار حرّ يأتي مطابقا لمرحلة تطوّري ولطبيعة تجربتي الشعرية ومعاناتي"[2]

داخل هذا المدار المنهجي تتأسّس مفردة الشعر عند البياتي، وهي مفردة قلّما خصّها الشاعر بتعريف دقيق وإنّما قوام تعريفاته مادة الشعر ورسالته مثل قوله: "الشعر فنّ مستقلّ ومتميّز ليس بالشكل فحسب، بل برؤية الشاعر وهي البلورة والإيجاز والدقّة وتحويل معطيات الواقع إلى رموز وصور."[3] أو قوله: "ماالشعر إلاّ فم المعذّبين في كلّ العصور وفي كلّ الأمكنة، إنّه ينطلق من بئر الشقاء ليعبّر عنه"[4] أو قوله في

[1]- محي الدين صبحي، مطارحات في فنّ القول، دمشق، منشورات اتّحاد الكتّاب، 1978ص 25

2 - م، ن ص25

[3] -عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، بيروت، لبنان، المؤسّسة العربية للدراسات و النشر، 1993 ص139

[4]- م، ن، ص 48

آخر ما صرّح به إلى مجلّة "الوسط": "الشعر كما هو معلوم نعمة نادرة ولهذا فإنّنا قد نجده أو لانجده لأنّه هو الذي يأتي ولا يأتي"[1]

إنّ مجمل هذه التعريفات تحوم حول كون الشعر فنّا تعبيريا عن عذاب الإنسان، وهو هبة نادرة لا يملكها إلاّ القلّة من الناس، فهو من هذه الجهة موقف من التاريخ والوجود. والشعر، فضلا عن ذاك- كما يؤكّد الشاعر-هو"مغامرة وجودية ولغوية" بقوله: "إنّ قصائدي تتّخذ من المغامرة الوجودية واللغوية وسيلة وغاية للوصول إلى الضفاف الروحية للإنسان ولاكتشاف خرائط رحيله وسفره عبر العصور وتخلق ذاكرة جديدة له."[2]

إنّ المتفحّص لمفهوم الشعر عند البياتي من خلال أشعاره وأقواله لا يمكنه حصر دائرة هذا المفهوم إذا لم يحلّل تحليلا بيّنا مكوّنات القول الشعري.ومن خلال هذا التحليل ،يمكن للباحث أن يتوسّل تحديد طبيعة الشعر وعناصره.

ونعني بهذه المكوّنات الأشكال الفنيّة والقضايا الموصولة بطبيعة الرؤية الشعرية، مثل العلاقة بالتراث والحداثة والواقع والثورة. والمعلوم أنّ حول الأشكال الفنيّة إيقاعا ووزنا ولغة وصورة ورمزا دارت حركة تأسيس الشعر الحرّ واتّسعت لتشمل عناصر الصورة والرمز والأسطورة.

---

[1] ـ عبد الوهاب البيّاتي:الشعر نعمة نادرة، مجلة الوسط، تونس العدد393 بتاريخ 1999/8/9،ص9

[2] ـمحي الدين صبحي:مطارحات في فنّ القول، ص22

II : في خصائص الشعر الفنّية

في ضوء الفهم الجدلي لوحدة التجربة الشعرية ولقيمها الفنّية والمضمونية أدرك البياتي مثله مثل سائر روّاد حركة الشعر الحرّ خصائص الشعر الفنّية بالتركيز على:

1- علاقة التكامل بين الشكل والمضمون، إذ اعتبر أنّ الرؤية الجديدة للشعر تنبع من إيمانها بالقضاء على "الثنائية التي كانت كامنة بين شكل القصيدة ومضمونها، إذ أصبحت القصيدة لأوّل مرّة انصهارا داخليا.."[1]

ويؤكّد البياتي هذا المنحى من الانصهار والتكامل بين المعنى والمبنى قائلاً :" في الشعر يولد الشكل والمضمون معا في وحدانية متناهية"[2]وفي الرؤيا والحلم والوعي بالتشكيل المتنامي لأجزاء القصيدة. فالقصيدة "كالجنين تتكوّن بكل أجزائها من خلال الرؤيا والحلم والوعي والتنقيح"[3]، مدركا الخيط الواصل بين الحلم والرؤيا و"المعاناة الذاتية والجماعية والتراث القومي والإنساني والتاريخ"[4]

إنّ هذا المعطى التأسيسي يعدّ إطارا منهجيّا تتنزّل فيه كلّ المسائل المتعلّقة بالظاهرة الشعرية.

2 – التحام الشاعر بأدواته في عملية الخلق الشعري القائمة على المعاناة، إذ "القدرة على الكتابة الشعرية لا تتأتىّ إلاّ عبر معاناة طويلة خلال سنوات كثيرة يمضيها الشاعر في محاولة تطويع الأدوات، بحيث

---

[1]ـ عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص42

[2]ـ عبد الوهاب البياتي، محي الدين صبحي:البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، ص54

3- م، ن ص54

4 - م، ن ص55

يصير الشاعر نفسه جزءا من هذه الأدوات، ولا تعود هذه الأدوات عناصر خارجية توظّف كأدوات، بل يغدو هو إيّاها وهي إيّاه. والمسألة عملية التحام بين الشاعر والقول الشعري.."[1]

3- أنّ الإبداع هو الشرط الأساسي في القول الشعري، أمّا الأشكال فهي أعراض يمكن اختراقها وعدم التحدّد بها، مادام الإبداع قائما. فمستقبل الشعر، كما يقول البياتي " يرتبط بالإبداع أوّلا، وبالإبداع الحقيقي وليس بالأشكال الشعرية، فهو ليس مرتبطا بالقصيدة العمودية أو بقصيدة التفعيلة أو بقصيدة النثر. فالإبداع أوّلا وثانيا وثالثا."[2]

4- أن لا شعر بلا موسيقى، والموسيقى هي جزء من حركة الكون والإنسان والتاريخ، يقول البياتي:"يخيّل إليّ أنّ الوزن جزء من كتابة القصيدة ولا وجود لأوزان تجريدية أو مثالية، فلكي يقول الشاعر شعرا لابدّ له"أن يكون متسربلا بالموسيقى والشعر. بدون هذه الموسيقى لا يعود شعرا.وعندي أنّ قول الشعر يرتبط كلّ الارتباط بروح الكون. وروح الكون يسيطر عليها ضرب من الموسيقى أسمّيها موسيقى الكون، ترتبط بفكرة نظام الكون وحركة الأفلاك وحركة البشر وحركة التاريخ"[3].ومن هنا، فللموسيقى قدرة هائلة على تحويل الكلمات من مدارها اللغوي إلى مدارها العجيب، مادامت هي التي تمنح الشاعر الإبداع وتشحنه بطاقة الامتلاء الواعد: "إنّها تمنح الكلمات

1- م، ن، ص51
2- عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر،ص134
3- عبد الوهاب البياتي، محي الدين صبحي، البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، ص 52

هذا السحر الغامض العجيب الذي يمسّ الإنسان ويسبّب له ضربا من الرعشة والامتلاك والامتثال والمثول في حضرة الأشياء"[1]

ومن هنا جاء موقف البياتي من قصيدة النثر ومن الألوان الشعرية المخترقة للقصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، معبّرا عن انفلاته من كلّ تحديد آسر للمخيّلة الشعرية.واللافت للانتباه أنّ البياتيّ،رغم هذا التحرّر، ظلّ في مسيرته الشعريّة مشدودا إلى موازين الشعر العربي، رائدا من روّاد قصيدة التفعيلة. يقول في هذا الصدد:" أنا لا أقسّم الشعر إلى ألوان وأنواع وبالنسبة لي، فإنّي أنظر إلى الإبداع الكامن في النصّ، وأمّا التسميات فأتركها للنقّاد، فكما أقرأ الشعر العمودي والتفعيلة أقرأ أيضا كل النصوص الأدبية"[2]

5- أنّ "الشعر وليد الرؤيا المتجدّدة وينابيع التاريخ الإنساني" ولا تتحقّق هذه الولادة إلاّ بوساطة "الرموز المضيئة" داخل الذاكرة، حيث يعمد الشاعر إلى ابتعاث صورها وتشكيل أبعادها المتآلفة صياغة للنموذج الشعري" فكلّ الرموز المضيئة في تاريخنا العربي وتاريخنا الإنساني كانت تدخل في ذاكرتي وتستعاد صورها ويضاف إليها ما أهمله المؤرّخ أو عامل الزمن أو ضياع التفصيلات وضياع مخطوطاتها.. هكذا كنت أعيد الصورة الإنسانية الكاملة وأتلمّس جوهرها المتألّق"[3]

---

[1]- م، ن ص53

[2]- عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، ص134

3- م، ن ص122

6- استخدام القناع أسلوبا فنّيا لكسر الغنائية وتوليد البعد الدرامي وخلق مسافة التوتّر بين الشاعر وذاته بالتعبير عن مشكلات الإنسان بعيدا عن الانفعالات الأولى وتشويهات الذات.يقول البياتي:"القناع هو الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر نفسه متجرّدا من ذاتيته، أي إنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقلّ عن ذاته وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردّى أكثر الشعر العربي فيها"[1].

والبياتي في حديثه عن توظيف القناع لا يخفي معاناته في البحث عن الأقنعة الفنّية المناسبة لوظيفة للشعر.وهي وظيفة يمكن حصرها في التعبير عن عذابات الإنسان الكونية.يقول: "لقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة،وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار وبعض كتب التراث للتعبير من خلال "قناع" عن المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور"[2]

لذلك تنوّعت الشخصيات المرجعية عنده وتلوّنت أطرها ومصادرها المعرفية والتاريخية والفنية. فكان أن نهل من التراث الصوفي والأسطوري والتاريخي والثوري القديم والحديث على السواء.وصاغ بذلك شخصية الجوّال والمتمرّد واللامنتمي والصوفي في نسيج بارع من التوليف بين ما كان وما يجب أن يكون والالتحام الخلّاق بين المرجع والرمز.وخطّ بذلك سياسة للقول،أساسها أن يكون المعنى

---

[1]- عبد الوهاب البياتي:تجربتي الشعرية، بيروت، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط 3، 1993، ص40

[2]- م، ن ص40

محتجبا ومنكشفا في الآن نفسه،وأن يكون النصّ منفتحا على شتى ألوان المعرفة.

إنّ التعبيرعن كلّ هذه الأبعاد المكثّفة مرتهن بأداء اللغة وقدرتها على الإفصاح عن تجربة الشاعر وطقوسه، ومن هنا تندرج مسألة اللغة الشعرية.

7- ارتباط اللغة عند البياتي بدور الشعر في تغيير الواقع: فإذا كان الشعر أداة للثورة على الواقع وتفجير طاقات الشاعر وتحقيق فتوحاته، فإنّ الشاعر لا يستطيع أن يحقّق هذه المرامي إلاّ عن طريق اللغة التي تظلّ خير وسيلة للتعبير عن رحيل الشاعر المستمرّ عبر المنافي والفيافي وأصقاع الموت والحياة.يقول البياتي ،في هذا الصدد:"إنّ الشاعر الحديث وهو يستخدم قاموسه الشعري، [فإنّ] استخدامه له يعتبر تطلّعا وطموحا ثوريّا نحو تغيير الواقع ودكّه ونسفه من أساسه"[1].بل إنّ اللغة عبركلماتها تتحوّل إلى طقس حيوي متعدّد المراجع والدلالات فتوحي برؤى الشاعر وذكرياته. وتنساب من ذاته وصميم تجاربه ومعاناته. وقد تستبطن ما غاب من المسكوت عنه والغائر في عالم النسيان.وقد تشفّ فتعبّر عن معان لأشياء لا توجد في العالم. وقد توجد بقوّة أمنية الشاعر.يقول البياتي:"إنّ بعض الكلمات لتكتسب في عيني أحيانا صفات الكائن الحيّ، فلا تكون مجرّد كلمات مفردة إذ تضغط وتثوي فيها عوالم كبيرة ورؤى وذكريات.،وهي

---

[1]- عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، ص78

أحيانا أخرى، تصبح دلالات على أشياء غير موجودة في هذا العـــالم على الإطلاق أو أنّني أتمنّى أن تكتسب هذا الوجود.."[1]

هكذا نخلص إلى القول:إنّ مفهوم الشعر عند البياتي يرتكز في جانب منه على تحديد تصوراته للأشكال الفنّية من موسيقى وأوزان ورموز وأسطورة وقناع ولغة، إلاّ أنّ هذه الأشكال في تكاملها وانصهارها لا تمثّل إلاّ وجها من وجوه التجربة الشعرية في تجدّدها لأنّ التجديد في الشعر كما يقول البياتي:"ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي كما خيّل إلى بعضهم، بقدرما هو ثورة في التعبير"[2]

III - في مكوّنات الرؤية الشعرية

بمقتضى ما رأينا، ندرك قيمة العناصر المشكّلة لرؤية الشعر الشاملة، باعتبار أنّ الشعر ثورة مستمرّة وعميقة ومتأنّية، مصدرها الأساسي الشاعر نفسه وقد سكنته مدارات الرعب والغربة والنفي الأبديّ.

وعليه يغدو اقتران الشعر بالثورة مدارا أساسيا من مدارات تعريف الشعر عند البياتي، ومن خلاله تستحيل الثورة قيمة تعبيرية لها صلة بالواقع وبالتراث وبالموت ونقيضه الحياة وبكلّ أشكال التعبير الشعري التي ألمعنا إلي بعضها.

إنّ هذه العلاقة الرباعية (ثورة، واقع، تراث، موت) هي مفتـــاح مـــن مفاتيح جوهرالشعر ووظائفه."فإذا كانت الثورة فنّا أو بالأحرى شعرا، فالشعر ليس انعكاسا للواقع، بل هو إبداع الواقع."[3]

---

[1]-عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص30

[2]- م، ن ص42

[3]- م، ن ص35

بذلك يغدو كلّ خروج عن الواقع بحثا عن كينونة الشعر وصياغة لهويّته المستقلّة.وإنّ هذه الكينونة الخاصّة "لا تستمدّ عوامل بقائها ونموّها من العناصر الخارجية الطارئة، بل أصبح التراث والفلسفة والرؤيا الكونية ينبوعها الذي تستقي منه مصادر إلهامها"[1]

إنّ التراث في صياغته الحديثة هو إطار الرؤية وأفقها.وإنّ الوعي النقدي به هو السبيل إلى توظيفه توظيفا خلاّقا يدفع بحركة الشعر والواقع والتاريخ إلى مصاف الرؤية الواعدة بالتغيير والثورة ضمن قواعد أربع حدّدها البياتي في مقال له بمجلّة فصول وهي:

1-ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص من حيث هو كيان مستقلّ تربطنا به وشائج تاريخية.

2-إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية وروحية وإنسانية.

3- توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري.

4- خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر.[2]

بهذا يعقد البياتي الصلة بين ما يموت وما لا يموت في ضوء فهم الصلة بين الواقع والأصالة والتراث، يقول" فلو اعتبرنا الأصالة هي الواقع بكل شموله وعناصره رفضنا من التراث الشئ الكثير ممّا يعوق

---

[1]- عبد الوهاب البياتي، البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، ص21

[2]- عبد الوهاب البياتي، الشاعر العربي والتراث، مجلة فصول، القاهرة، عدد4 يوليو، 1981ص 19

حركة الواقع وتقدّمه، وتصبح أصالتنا هي ذلك الرفض الواعي للوجه السلبي من التراث. ولو اعتبرنا الأصالة مرّة أخرى هي الواقع الحيّ في الماضي والحاضر والمستقبل لقبلنا مع الآخرين دون عقد أو مركّبات نقص ما يمكن أن يوجّه حاضرنا إلى آفاق أرحب وأعمق"[1]

وانطلاقا من هذه الرؤية الشاملة، يغدو الحديث عن التناقض بين الحداثة والتراث أو الأصالة والمعاصرة أو الذات والآخر تناقضا مفتعلا مادام التراث حسب البياتي"يسعف إسعافا كبيرا في تمثّل الحداثة" وما دامت "الحداثة هي عمليّة اختراق مستمرّة للكينونة والمستقبل"[2]

وهكذا يخلص البياتي إلى رسم مفهوم جدلي للحداثة بقوله "التواصل في التراث والانقطاع عنه هو مفهومي الديالكتيكي للحداثة."[3]

إنّ الحداثة، إذن، هي انغراس التراث بمفهومه الواعي في ديمومة الزمن، وهي تندرج ضمن"المشروع الثقافي الحضاري الشعري" وبما أنّها لا تشمل الشعر، فقط بل الحياة أيضا[4]، كما يذهب إلى ذلك الشاعر.فإنّ الحداثة هي نقيض الموت والمعادل الموضوعي للثورة. وإذا كانت الثورة هي عبور من خلال الموت، فالإنسان إذن يموت بقدر ما يولد ويولد بقدر ما يموت وعملية الخلق الفنّي التي هي عبور من خلال الموت هي ثورة في حدّ ذاتها للاستئثار بالحياة"[5]

---

[1]- م،ن، ص 20
[2]- عبد الوهاب البياتي، البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص78
[3]- م،ن ص 78
[4] عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر ص132
[5]-عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية ص36

في هذا السياق الجدلي المحكوم برؤية شاملة للعمليّة الإبداعية في أبعادها التاريخية والمعرفية والاستبطانية للذات البشرية تتنزّل عديد القضايا في تحديد مفهوم الشعرعند البياتي، وتمثّل إحدى مكوّنات رؤيته الشعرية موصولة اتّصالا عضويّا بسائر العناصر التي سبق أن أشرنا إليها.وتتجلّى هذه المكوّنات من خلال استخدام العناصر الأسطورية والأجواء الصوفية، ذلك أنّ الأسطورة توفّر للشاعر مجالات استخدام رحيبة للاستعارة والرمز ولتكثيف الحلم والتعبير عن الواقع تعبيرا مطلقا يجنح بالشاعر إلى مصاف الرؤيا الشاملة للتجربة الشعرية.

"فالأسطورة تبدأ من الواقع لكي تتّسع ويتّسع أفقها لكي يشمل الزمن الكلّي"[1] كما يقول البياتي، مدركا صورة التوحّد التي تقوم عليها علاقة الأسطورة "بالحياة والتاريخ والثورة" .ومن هنا يمكن الحديث عن توظيف الأجواء الصوفية، إذ يفرّق البياتي بين مفهومين للصوفية:مفهوم يدعو إلى الدروشة والانزواء والإحباط، وهو مفهوم رجعي، متّسم بروح الانهزامية، ومفهوم يطلق عليه "الثورية الصوفية" ويعني به وحدة الوجود ووحدة الحضارات ووحدة الجهد القومي والإنساني المشترك.وعلى أساس هذين المفهومين يميّز بين الشاعر الثوري المتصوّف والمتصوّف المتديّن، فيقول:"إنّ الشاعر الثوري المتصوّف يتعامل مع المطلق، كما أنّ الثوري المتصوّف يعيش داخل الزمان والمكان، بينما المتصوّف بشكل عام يعيش خارج التاريخ أي

[1]-عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر ص120

أنّه يتعلّق بالحقيقة الأزلية التي لا ترتبط بهموم الناس والإنسانية ومشاكلها"[1]

هكذا يحقّق البياتي من خلال تصوّره وممارسته الإبداعية للتجربة الشعرية التحاما وثيقا والتئاما عجيبا بين الوجودي والصوفي، مازجا بين التراث والحداثة، مبشّرا بالثورة، ملتقيا مع "أبطال الأساطير والتاريخ، الأحياء منهم والأموات في مفترق طرقات العالم المختلفة"[2] ويضيف البياتي "وقد تقبّلتهم، كلّهم:الصوفي والعاشق والمحارب والثائر والمفكر، تقبّلتهم بشكل وجودي باحثا عن لباب الثقافة الحيّة في تجربتهم، ولعلّ السبب في ذلك أنّني أنا نفسي أعيش شعري وثقافتي بشكل وجودي أي دون شروط ولا مقدّمات"[3]،بل إنّ الشاعر لا يتحرّك في مدار الصوفي والوجودي فحسب، وإنّما يتخطّى ذاك ليستوعب المكوّنات السريالية ويوظّفها توظيفا خلاّقا في الجمع بين الصوفي والسريالي تأصيلا للمنحى المعرفي الحداثي، دون إسقاط القديم على الحديث أو تشويه الحديث بالقديم.يقول البياتي "التواصل في التراث والانقطاع عنه هو مفهومي الديالكتيكي للحداثة وقد ثبتت صحّته من خلال المزج بين الصوفية والسريالية في شعري، فقد استخدمت أداة المتصوّف في الاستشراف والرؤيا، لأنّها أدوات صالحة للاستبصار، كما أنّ السريالية في أوج تفتّحها وصدقها قبل أن تتحوّل إلى حركة

1- محي الدين صبحي:مطارحات في فنّ القول، ص26
2- عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي، البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص77
3- م،ن ،ص77

تقليدية رجعية ثلاثة أقانيم تشترك فيها مع الصوفية هي الحبّ والموت والثورة"[1]

لقد أدرك البياتي إدراكا بيّنا عمق السريالية وسطحها، عيوبها ومآزقها واستطاع أن يميّز بين أدبياتها النظرية كما وردت في نصوص روّادها وأعلامها الكبار ومنجزها الشعري مؤكّدا ذلك في قوله:"كانت إنجازات السريالية باهرة، فقد حطّمت الحواجز بين كلّ المدارس الشعرية وأعادت صياغة الإنجاز الشعري على المستوى العالمي، وقد أخذت تقنياتها دون أن أستسلم لمضمونها"[2]

إنّ وحدة التجربة الإبداعية عند البياتي هي وحدة نصّ ووجود وحضارة وتاريخ.وتستمدّ هذه الوحدة جذورها من الموضوعات الشعرية التي تعبّر عن هذه النزعة الوجودية الشاملة. وتتولّد عن الشعور العميق بالقلق والغربة والنفي، وعن التمزّق بين الموت والميلاد، وعن السفر والرحيل إلى أصقاع الذات البشريّة، حيث الخلاص من غربة الروح وحريق السؤال: " فأنا منفيّ داخل نفسي وخارجها، مبصر أعمى، ميّت وحيّ، في حوار أبديّ صامت مع موتي في رحلة الليل بالنهار.إنّ اليقظة المرعبة التي أعيشها والوعي الحادّ بالعالم والأشياء جعلني أشبّه بالشاهد والمتّهم والقاضي"[3]

---

[1]- م، ن ص79/78

[2]- م، ن ص 79

[3]-عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية ص63

وبهذا، فإنّ الشاعر المتمرّد هو مبدع مسكون بالفرح والأمل يضيء البرق في سحب كانت تمضي نازفة"[1]

في ضوء ما تقدّم تتحدّد وظيفة الكتابة الشعرية عند البياتي في ثلاثة حقول كبرى هي:

أ-" الكشف عن عذابات الإنسان وتمزّقاته وقلقه"[2]

ب-"إرادة تغيير الحياة وتدمير القيم البالية وإحراقها"[3]

ج- مقاومة الموت وقهره: "فالقصيدة تقهر الموت، كما أنّها تهزم الزمن" .

ولاشكّ، فإنّ داخل هذه الحقول الثلاثة تثوي كلّ المعاني الوجودية والثورية والإنسانية التي أشرنا إليها..هكذا نخلص إلى القول:إنّ مدار مفهوم الشعر وتصوّراته عند البياتي يمكن حصره من خلال الصياغة التالية:

1- إنّ الشعر تجربة كلّية في الوجود، تنهض على فهم عميق للإنسان في أبعاده الروحية الميتافيزيقية وكينونته العارفة ووضعه الإنساني عبر حقب من التاريخ تتّصل ببعضها اتّصالا وثيقا.

2- إنّ الشعر تعبير مستديم عن قضايا الإنسان وعذاباته وأوجاعه وأشواقه.

3- إنّ الشعر مفتاح من مفاتيح مقاومة الموت والنفي والغربة في الحياة، وهي مقاومة لا تحصل إلاّ بالشعر المتأصّل في الكيان الذي هو

---

[1]- عبد الوهاب البياتي، قمر شيراز، الديوان، المجلد 2، دار العودة، بيروت، ط4، ص368

[2]- محي الدين صبحي، مطارحات في فنّ القول، ص21

[3]- عبد الوهاب البياتي، كنت أشكو إلى الحجر، ص102

خلاصة شفيفة لتجربة مغامرة الوجود في أسمى مقوّماتها وأرفع منازلها.

4- إنّ الشعر حالة شعورية وذهنية لا تفارق الشاعر، تنبجس من صمته واستشعاره لوضعه الكوني، وما اختزنه من معارف وتأملاّت في التاريخ والمجتمع والسياسة.

5- إنّ الشعر انفلات من أيّ زمن معلوم ومن أي ّمكان موصوف لأنّه خلاصة لكلّ الأزمنة وجماع كلّ الأمكنة. فهو يوحّد بين زمن الأسطورة والواقع عن طريق الرمز والنموذج الشعري. ويوحّد بين أزمنة الإنسان خارج جغرافية المكان ومدارات الزمان عن طريق المعرفة والمعاناة القصيّة، حيث تمثّل عائشة على سبيل الذكر، لا الحصر الرمز المتحوّل للمرأة الغائبة، الحاضرة. ويمثّل كلّ من الحلاّج والشيخ محي الدين بن عربي والمتنبّي والمعرّي وغيرهم الرموز المتحرّكة من الماضي إلى الحاضر. ويشكّل كلّ من "لوركا" و"مايكوفسكي" و"نيرودا" و"لوركا" و"ناظم حكمت"..النماذج العليا للشعر الثوري الحديث.

6- إنّ الشعر إيقاع إنساني عام لا يتحدّد بالأوزان وإن كانت من شروطه، ولا يقتصر على نظام القافية وإن كانت من روحه، وإنّما ينخرط في ذاكرة بعيدة الغور، سليلة عصور استكشاف إيقاع الحياة. فالإيقاع في وجه من وجوهه بحث عن معنى شريد وعن فكرة مارقة، لذلك لا يتحدّد إلاّ بقوانين الحالة الشعرية، مادام الشعر هو البحث عن قصيدة لم تكتب بعد.

وعموما، فإنّ الناظر في ما صرّح به الشاعر من آراء وأفكار حول الشعر في مختلف حواراته يستخلص:

أ- أنّ الشاعر حافظ على الكثير من الثوابت والمبادئ العامة الأساسية في القصيدة التقليدية التي لم يلحقها التغيير، رغم تقادم التجربة وتجذرّها.

ب- أنّ الشاعر في كلّ الأحوال والسياقات يملك رؤية متجذّرة للعالم والإنسان والتاريخ يكشف من خلالها عن وعي جدلي بالمسائل المطروحة بما في ذلك القضايا الفنية والأدبية، على أنّ هذه الرؤية الجدلية وإن انشدّت في العقود الأولى من تجاربه إلى فهم مادّي تاريخي محدّد المعالم، صريح المقولات، فإنّ هذه الرؤية سرعان ما تحرّرت من سلطة الأيديولوجي لصالح سلطة المعرفي بأوساعه التراثية والحداثية.يقول عبد الوهاب البياتي:"أمّا الأيديولوجيات المعاصرة فقد كنت منذ البداية أتقبّل أشياء منها وأرفض أشياء أخرى وكنت أقف منها موقف الحذر لأنّني كنت أعدّها علامات تركها المبدعون الآخرون وأنا غير ملزم باتباعها أو تقليدها.."[1]

ج- أنّ أغلب أفكار الشاعر في قضايا الشعر متولّدة من مصدرين: مصدر تجربته الإبداعية الذاتية ومصدر تجربة الشعر العربي والعالمي عامة."كانت حياتي منوّعة وغنيّة من حيث الغنى الشعري ولقد اكتنزت

---

[1]- م، ن ص 123

بالمعرفة وبالصداقة الإنسانية وبالتجربة الحيّة سواء أكان في وطني أم في مدن العالم الأخرى التي عشت بها "[1]

ولو أمعنّا النظر في العلاقة المتبادلة بين كتابة الشاعر الإبداعية وجهاز مفاهيمه لاكتشفنا جدلا خصيبا بين البعدين يمكن أن يفضي إلى مزيد فهم شعره وتحليل نماذجه الكبرى.

هكذا يعدّ البياتي، بلا منازع، من بين الشعراء المؤسّسين لحداثتنا الشعرية. بل لعلّ ما أتيح له من تجربة فسيحة ورصد متأمّل لمشروع تحديث القصيدة منذ الخمسينات فسح له المجال أكثر من غيره لتجذير الرؤية وتعميق الموقف من القصيدة والإنسان والعالم. وقد استطاع البياتي أن يبلغ هذه المنزلة بفعل موهبته ومعرفته وتجربته، واعتقاده الراسخ أنّ الشعر في كلّ الأزمنة محنة نكابدها ومهنة لا يقدر على حمل رسالتها إلاّ من لهم الصبر على مواجهة النفي والغربة والأوجاع والوعي بعذابات الإنسان وقضاياه الكبرى.

في ضوء هذه الشروط والخصائص آمن بوحدة التجربة الإبداعية وبات يرفض انقسام التجربة الشعرية، ويرفض تبعا لذلك ما يصطلح عليه النقّاد من تسميات، عندما يصنّفون مساره الشعري إلى مراحل.

إنّ شعر البياتي، دون الإيغال في تحليله، رغم تفاوت قيمة قصائده من ديوان إلى آخر، ورغم تنوّع موضوعات شعره يظلّ مزيجا عجيبا من ألوان المعرفة بالتراث والأدب والفكر وفضاء رحيبا لتعبيرات الوجدان وتشكيلاته ومدارا مفتوحا لأنواع تجارب الوجود. لذلك يلتئم في شعره

---

[1]- م،ن ص131

النفس الوجــودي بالوجــداني، والــصوفي بالــسريالي، والتجــسيدي بالتجريدي، دون إكراه أو زيف أو إسقاط.

إنّ أبلغ ما في موهبة البياتي الشعرية، في نظرنا، قدرته على تحويــل المرئي إلى مدهش، والحسّي إلى مذهل، والبديهي إلى سؤال معرفــة والآني إلى أبدي، والعرضي إلى جوهري.

كما هو يعيد تشكيل التفاصيل بعين فنّان مهووس بالمدى، مستبطنا ذاته التراثية ومستمدّا من شعوره الحادّ ووعيه الفائض بجراحات الإنــسان دفق التعبير واسترساله، بعيدا عن الثرثرة والإسهاب، في جمل قصيرة وامضة، تنشدّ إلى بعضها البعض على شكل ألــواح إيقاعــا وحالــة ورؤيا.

هكذا تحوّل البياتي إلى شاعر الموت في الحياة، وســارق النــار مــن بروميثيوس وعاشق عائشة حدّ الهوس والجنون، وصديق المتــصوّفة والفقراء والثوريين والمنفيين والغرباء والباحثين عن مجد الإنسان في غور الأرض المنسيّة وعدوّ حرّاس الكلمات الراعفة والشهوة الزائفة.

هكذا، في خاتمة هذا المبحث يمكــن أنّ نؤكّــد أنّ مفــاهيم الــشاعر النظرية، وإن كانت جزءا لا يتجزأ من عملية الإبداع ذاتها، فإنّ الحكم عليها لا يستكمل إلا بقراءة النصوص الإبداعية.وما هذه المفاهيم فــي آخر التحليل إلاّ نتاج حيّ يسبق التجربة تصوّرا، ويتوّجها عبر عمليــة استبصار التجربة ذاتها، ممّا يتيح لها التجاوز الدائم والانخــراط فــي حركة متغيّرة ونموّ متجدّد. ولا شكّ أنّنا نلقى صدى هذا النموّ المتجدّد للروح الشعرية في مختلف ما أبدع الشاعر من قــصائد، تلــك التــي

تكشف لنا بوضوح رحلة تصوّراته من القصيدة ذات النفس الثوري المباشر إلى القصيدة المركّبة. كما نلقى صدًى هذا التطوّر في رؤية الشاعر التي هي تشكيل لعناصر القول الشعري. وما هذه الرؤية إلاّ حصيلة ثقافة وتجربة ومعاناة وترحال بين شوارع باريس وأطلال طليطلة، حيث تسكن عائشة متوّجة بالضباب والحلم والاغتراب، وحيث يسكن "بروميثيوس" اليوناني سارق النار والنور والحقيقة وحيث يجتمع "لوركا" بآلهات بابل وبفقراء الأطلس.

هكذا يبوح الشاعر في "مملكة السنبلة" بتأمّلاته في الشعر، مختصرا كلّ ما قيل وما لم يقل:"الثورة شعر والشاعر إرهابي ضدّ اللامعنى واللامعقول، قانون جدليّ يتحكّم بالكلمات، فيفرغها من معناها أو يملؤها ويجسّد فيها طاقات لاحصر لها، يصبح من فرط غناها هو وإيّاها، يتحكّم بالإنسان الشاعر، بالأرض المجنونة وهي تدور"[1]

---

[1]- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، الديوان، المجلد 2، ص434

القسم الثاني

المقاربات التحليلية

خصائص الكتابة الشعرية الحديثة
(من خلال نماذج نصّية لصلاح عبد الصبور)

مدخل:

إنّ الحديث عن خصائص الكتابة الشعرية الحديثة عند صلاح عبد الصبور[1] يقتضي منّا ضبط الإطار الزمني الذي نتحرّك فيه وبيان ما نعنيه من خلال قولنا: خصائص الكتابة الشعرية.

ونعني بالخصائص السمات البارزة التي يمتاز بها شاعر في مجال الكتابة الشعرية إنْ من جهة الأشكال وإن من جهة الموضوعات التي يبثها في شعره، ويعدّ الشكل الفني عموما أبرز مظهر يتميّز به الشعر و يتأكّد هذا التميّز مع صلاح عبد الصبور، بوصفه شاعرا يمتح من الحداثة الشعرية ويهفو إلى التجديد.

أمّا الإطارالزمني فنعني به نهاية الخمسينات مرورا بالستينات وصولا إلى نهاية السبعينات وهي فترة، عادة ما يسمها النقّاد بمرحلة الحداثة الشعرية التي تعني القفز على المفهومات السائدة و تأسيس رؤية إلى العالم والنص والإنسان تسعى إلى تجاوز الشعرية القديمة ببيانها وغنائياتها وأنظمة إيقاعها وسجلاتها اللغوية والوصفية.

ويعدّ "صلاح عبد الصبور" في هذا الإطار واحدا من شعراء التحديث، إذ يتنزّل شعره في سياق هذه المرحلة لأنّه حاول التجديد في المعاني والمباني والمغاني منذ ديوانه الأوّل" الناس في بلادي" الصادر سنة

1957 مرورا ب " أقول لكم " سنة 1961 و " أحلام الفارس القديم" سنة 1964و"تأملات في زمن جريح "سـنة 1969 و" شـجر الليـل " 1974 وصولا إلى "الإبحار في الذاكرة " سنة 1979 .

ويعدّ ،كذلك من روّاد قصيدة التفعيلة أو ما اصطلح عليه بقصيدة الشعر الحرّ بصرف النظر عن مبتدعها الأول سواء أ كان "السيّاب" أم "نازك الملائكة".

فنحن بهذا المعنى أمام شاعر تتوفّر في شعره جملة من خصائص الكتابة الجديدة،حريّ بنا أن نشرح مظاهرها ومقوّماتها وما به تنخرط في باب الحداثة و ما به تنفلت من منجزات حركات التجديد الأولى، أعني ما أنجزته جماعات: "الديوان " و"المهجر" و"أبوللو".

وقد تساعدنا دراسة الخصائص الإيقاعية والبنائية والأسلوبية والجمالية في شعر "عبد الصبور" على إدراك التحوّل الحاصـل فـي الـشعرية العربية الحديثة، ذلك أنّ عبد الصبور يمثّل أنموذجا سعى إلـى ابتنـاء أسلوب في الكتابة له ميزاته الخاصة وصار هو، بعد ذلك رأس مدرسة أثّرت في العديد من الشعراء.لعلّ أبرزهم "أمل دنقـل "و"أحمـد عبـد المعطي حجازي". ومن هنا يغدو أي حديث عن خصائص الشعرية في كتابات" عبدالصبور" جزءا لا يتجزأ من البحث في مقوّمـات قـصيدة التفعيلة بما هي كسر للنمطية التقليدية في الإيقـاع واللغـة والـصورة ومصادر الرؤيا.

ويعدّ"عبد الصبور" من المدافعين الأوائل عن قصيدة الشعر الحرّ، في إطار المعارك التي قامت حولها "وكان من أوائل هذه المعارك وأهمّها

معركته مع العقّاد التي دارت على صفحات جريدة الأهرام في بداية الستينات."[1]

وإذا ما نظرنا في ما كتبه "عبد الصور" من شعر مسرحيّ مثل" مأساة الحلاج" سنة 1964 و"مسافر ليل"سنة 1969 و" ليلى والمجنون "سنة 1969 و" الأميرة تنتظر" سنة 1970 و"بعد أن يموت الملك" سنة 1972 أدركنا الصلة بين كتاباته الشعرية والدرامية.

ويعدّ التقاطع بين الدرامي والشعري، في هذا الصدد، من المسائل الجوهرية التي تندرج ضمن خصائص الكتابة الشعرية عند "عبد الصبور". وإنّ هذا التداخل ليعدّ مقوّما من مقومات القصيدة الحديثة من جهة بنائها وإيقاعها في إطار تجربة الشاعر الكليّة والنوعية.

جدير بنا قبل أن نبحث في هذه الخصائص أن نتطرق إلى مفهوم الشعر عند" عبد الصبور "، خصوصا أنّ هذا الكاتب قد ألّف من الدراسات ما يربو على خمس عشرة دراسة أهمّها:" قراءة جديدة لشعرنا القديم" سنة1968 و"حياتي في الشعر" سنة1969 و" تبقى الكلمة"، 1970 ويمكن أن تعدّ جميعها مصادر أساسية لرصد فكر المبدع وثقافته وتجربته، إذ بمقتضاها يتحوّل إلى ناقد مبدع.كما يمكن اعتبارها نصوصا تساهم إلى حدّ كبير في إضاءة الموقف النقدي والتحليلي لقارئ النصوص الإبداعية، دون أن تتحوّل آراء الكاتب النقدية إلى قاعدة أساسية تسيّج أفق القراءة وتتحكّم في تأويلها .

---

[1]- انظر كتاب"شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، الموقف والأداة" د أحمد عبد الحي، 1988، ص 17

I-مفهوم الشعر ومقوّماته عند "عبد الصبور":

يحدّد الشاعر في محاضرة له ألقاها في الجامعة الأمريكية في خريف 1979 مفهوم الشعر بأنه" صوت إنسان يتكلّم، مستعينا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية، لكي يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس، فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والذهن والخيال. وكلّ هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية التي يحسّها هو منطبعة عليه في غيره من الناس.ولكن لابد أن يكون للشاعر فرديته أو وحدانيته، ولابد أن يكون للشاعر صوته الخاص واستعماله الخاص للغة لأن اللغة ملك كل الناس.ولكن ليس كلّ امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم، فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس، ولكنّه يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح و الإبانة"[1]

إنّ هذا التعريف يثير جملة من الخصائص أبرزها:

1-إنّ الشعر خاصية إنسانية مرتبطة بالكلام في صيغته الأصلية الشفوية المقترنة بلحظة الإنشاد والإبلاغ، بما هو صوت قوامه النقاء والصفاء.

2- إنّ الشعر صناعة فنية تعبيرية بها يتميّز على ألوان الخطابات العادية التي تصدر عن عموم الناس، مستعيناً بالأدوات الفنية التي تضمن صفاءه.

---

[1]- صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، القاهرة، العدد الأول، أكتوبر 1981 ص16

3- إنّ من مقوّمات القول الشعري الموسيقى والإيقاع والصورة و الذهن والخيال، فكأن الشعر بهذا المعنى تجربة موقّعة، تصويرية، مشدودة إلى الذهن والخيال.

4- إنّ وظيفة الشعر هو نقل قدر من الحقيقة، تعكس قدرة الشاعر على النفاذ إلى الآخر، دون أن يفقد فرديته وصوته الخاص من خلال اللغة التي يستعملها.

5- إنّ اللغة الشعرية هي لغة خاصة بالشاعر يحوّلها من ملكية عامة مشاعة إلى مابه يتميّز شعره بإعادة تنظيم هذه اللغة وإخراجها للناس جميلة، واضحة.

إنّ التركيز على معاني الصفاء والإبانة وخصوصية اللغة من المسائل الأساسية التي طبعت تعريفات الشعر عند"عبد الصبور" في محاضرته المذكورة وفي سائر كتاباته النظرية الأخرى، ما تعلّق منها بمفهوم الشعر أو بعملية الإبداع الشعري. من هنا جاء تعريفه للشعر بأنه" فنّ نوعي" واقتضى بموجب ذلك توفّر صفات أهمّها:

أ- قيام الشعر بوظيفةٍ اجتماعية تتحدّد معالمها من خلال رؤية الشاعر. والشاعر حسب تعبير "عبد الصبور" "غير مسخّر لأحد من الآلهة في مجتمعنا، والآلهة كثيرة: الدين والسلطة والوطأة الاجتماعية أي المجتمع نفسه "[1]

---

[1]ن، م ص17

ب- نموّ الشعر من داخل التراث الشعري، فيفضي ذلك إلى حوار يدور في نفس الشاعر، "هو حوار بين تراثه الشعري والعالم "[1] حسب قول "عبد الصبور" نفسه.

ج-جودة الغرض، ليست مقياسا لقصيدة جيّدة، وإنّما مقياسها "ما تحقّقه في مجال التجربة الشعرية"

د- أنّ قراءة التراث الشعري يساعد على تكوين الحساسية الشعرية التي هي نسيج مركّب من التجارب اليومية وأحداث الحياة وشتى المعارف الإنسانية وهي التي تفضي إلى "إدراك المعاني وفهم الحياة "

هـ- أن يكون للشعر علاقةً بالقيم بدل الفضائل، ذلك أن الفضائل متغيّرة ومتبدّلة بينما لا تخضع القيم للظرفي والعرضي، ومن هنا ينظّر الشاعرللدور الأخلاقي والجمالي للمبدع في إطار العلاقة الحميمة بين الحاسة الجمالية والحاسة الأخلاقية، إذ أنّ"الحكم على أخلاقية قصيدة ما يكون بمقدار صدق الشاعر فيها مع نفسه، حتى لو لم نتّفق معه في موقفه الأخلاقي.. وهكذا، لا تقاس الأخلاق هنا بمقياس الخطأ والصواب، بل بمقياس الجمال والقبح "[2]

و- أن تكون للتجربة الشعرية صلةً بالتجربة الصوفية "في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء" كما يمكن أن تعدّ الصوفية المرحلة العليا للأديان حين تحاول إدراك الحقيقة الكونية المطلقة.

---

[1]- ن، م ص17

[2]- ن م ص 18

ولعلّنا نلمس هذه الخصائص ونتبيّن أبعادها من خلال حديث الشاعر عن صميم عملية التجربة الإبداعية التي يخوضها، كاشفا عن ماهية الشعر ووظيفته الفنية من خلال كتابه:"حياتي في الشعر" إذ يقيم الشاعر مطابقة بين تجربة الإبداع الشعري والتجربة الصوفية في مراحلها المختلفة ويصطلح على هذه المراحل بـــ:

1-الوارد: الذي هو هيئة يعيشها الشاعر حين ترد إلى ذهنه خاطرة أو إشارة لامعة ينقدح من خلالها الشعر.

2-مرحلة "التلوين والتكوين"ويعني بها عبد الصبور الانتقال من حال إلى حال بعد رحلة مضنية من معاناة الخلق، يبلغ بعدها المبدع وضع انشطار الذات إلى ذات منظورة وذات منظور إليها.

3-مرحلة العودة أوالتشكيل وفيها تستوي القصيدة بعد تشذيب وتهذيب.

ويؤكّد"عبد الصبور" فكرة تشكيل القصيدة من خلال قولـــه:"فالقـــصيدة ليست مجموعة من الخواطر أوالصوروالمعلومات، لكنّها بناء متـــدامج الأجزاء منظم تنظيما صارما "وتلقائيا في نفس الوقت، فلـــيس للعقـــل نصيب في العملية الفنية، مثله مثل المقدرة علـــى الـــوزن و تكـــوين الصور ذلك أنّ " المقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى هما بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن العظيم... "[1]

وخلاصة القول في هذا المستوى من تحليل نظرية الشعر عند صـــلاح عبد الصبورإنّ هذه النظرية تعكس صورة ذات شـــاعرة ســـعت إلـــى الجمع بين الحديث والقديم، هاجسة بالجديد في رؤية مستقبلية وطليعية،

---

[1]- ن، م ص49

ولعلّ ذلك يتّضح جليّا من خلال نهل "عبد الصبور" من التراث الشعري العربي، حيث أعجب إعجابا شديدا بأبي العلاء المعري، يليه "أبو نواس" و"ابن الرومي" و"المتنبي".يقول عبد الصبور: "إنّ أبا العلاء عندي هو ثلاثة أرباع الشعر العربي، والربع الباقي يتقاسمه أبو نواس وابن الرومي والمتنبي وغيرهم "[1]

كما أعجب "عبد الصبور" بمعلّقة طرفة و بذائقة بشار وبغيرها من النصوص القديمة. ومن الذين تأثّر بهم من المحدثين في فترات مختلفة من حياته الشعرية: "محمود حسن إسماعيل" و"علي محمود طه" ثم "إبراهيم ناجي" ثمّ "أبو ماضي" في طلاسمه و"جبران خليل جبران" الذي ظلّ يسكن ذاكرته فأزاح العديد من الأسماء التي تأثّر بها في عهد الصبا.

إنّ ثقافة عبد الصبور الشعرية لم تقتصر على هذين المنهلين وإنّما تعدّت إلى المعرفة بالكتب المقدّسة والفلسفة ممثّلة في فيلسوف القوة "نيتشة"(Friedrich Nietzsche) على وجه الخصوص، فضلا عن قراءاته المتنوّعة لـ"أليوت" (T.S, Eliot) و"وليام بليك" (William Blake) و"لوركا"(Federico, Garcia Lorca) و"بريخت"(B.Brecht.) و"شكسبير" (William Shakespeare) و"كافكا" (Franz Kafka) وهي قراءات سيكون لها صدى في دراساته النقدية وفي ترجماته.

ولعلّ بعض آثار هذه المعارف التي شكّلت اللبنات الأساسية لمفهوم الشعر لديه سيكون لها تأثير في جلّ إبداعاته.

---

[1]- صلاح عبد الصبور, حياتي في الشعر ص 207

فكيف بدت خصائص الشعر في مدونة "عبد الصبور" الشعرية ؟

II– خصائص الشكل في شعر عبد الصبور من خلال نماذج نصية:

II-1 – الإيقاع:

يعتبر الإيقاع علامة تنغيمية تمّس الجوهر العـــام للقـــصيدة وتتّـــصل بمختلف مقوّماتها الشعرية من لغة ورمز وصـــورة، "مـــادام الإيقـــاع تنظيما لكل من المعنى والذات عبر حركتهما، في الخطاب"[1] كما ذهب إلى ذلك " محمد بنّيس"وللإيقاع علاقة وطيدة بالوزن سواء اندرج فـــي النظام العروضي القديم أم في شعر التفعيلة، بل إنّ الإيقـــاع، حـــسب "هنري ميشونيك"(Henri, Meshonnic) "يظلّ مجهولا من قبل الـــذات الكاتبة وهذه الذات ليست هي المتحكّمة فيه ولهذا يتجاوز الإيقاع البحر الشعري"[2]

ولعلّ هذه الخاصية الجوهرية للإيقاع هي التي دعت شعراء التفعيلة إلى البحث عن نظام جديد للأوزان يتحرّر الشاعر فيه من وحدة البيت لبناء وحدة النصّ العضوية. ومن الروّاد الذين دعوا إلى هذا التحرّر"عبد الصبور" الذي مرّ في تجربته الشعرية الطويلة بمرحلتين:

أ–مرحلة التقيّد بالنظام الوزني التقليدي: وتشمل عشرة قصائد نشرها عبدالصبور في ديوانه الأول الناس في بلادي الصادر عن دار الآداب سنة 1957 ثم حذفها في الطبعات التالية وهي:(منحدر الثلج، حياتي وعود، أطلال، الرحلة، عيد الميلاد، الوعد الأخير، الوافد الجديد، الإله

---

[1]- محمّد بنّيس، الشعر العربي الحديث, ط1، دار توبقال, 1990" الجزء 3 ص152

[2]- H – Meshonnic, Henri : critique du rythme.Ed Verdier, Paris1982, P225

الصغير، ذكريات، غزلية) وقد توزّعت القصائد المذكورة على البحور التالية:

– المتقارب:3 قصائد / الكامل: قصيدتان / الخفيف: قصيدتان /الرمل: قصيدة واحدة/ الرجز: قصيدة واحدة / السريع: قصيدة واحدة.

ب– مرحلة التقيّد بشعر التفعيلة ويمكن اعتماد جدول إحصائي استخلصه أحمد عبد الحي في كتابه" شعر صلاح عبد الصبور الغنائي"[1]يرصد فيه توزيع قصائد كل ديوان حسب البحور:

[1] ـ مرجع سابق: "شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، الموقف والأداة" ص ص 247/241

جدول إحصائي في بحور الشعر المستخدمة في دواوين عبد الصبور الشعرية الستّة

البحر / الديوان	الرجز	المتدارك	الكامل	الوافر	الرمل	المتقارب
الناس في بلادي	9	1	5	--	2	2
أقول لكم	5	5	1	1	1	--
أحلام الفارس القديم	12	3	---	--	---	--
تأملات في زمن جريح	4	5	1	1	--	--
شجر الليل	3	4	--	--	--	--
الإبحار في الذاكرة	1	8	---	2	--	--
المجموع	34	26	7	4	3	2

وخلاصة ما يمكن أن يستنتج من خلال الجدول الإحصائي:

1- اقتصار الشاعر على استخدام البحور ذات التفعيلة الموحّدة، إلا إذا ما استثنينا بعض القصائد متعدّدة الأوزان مثل قصيدتي"مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"و"مذكرات الصوفي بشرالحافي"وغيرهما، إذ نرصد استخدام بعض المقاطع التي وردت على البحر الطويل مثلا. ولعلّ هذا يندرج بديهيا في نزعة الشاعر إلى كتابة قصيدة التفعيلة التي سعت إلى التخلّص من بعض شروط القصيدة العمودية.

2- استخدام الشاعر بحر الرجز بنسبة عالية قدّرها الباحث المشار إليه ب 43./. يليه المتدارك بنسبة 37./. وهي ظاهرة يمكن أن تشمل العديد من شعراء التفعيلة.

3- ملاحظة اضطراداستخدام المتدارك استخداما متزايدا في النسبة من ديوان إلى آخر، وتذبذب استخدام الرجز حتى كاد ينعدم في الديوان الأخير.

4- ميل الشاعر إلى استخدام بحر الخبب في مقام المتدارك، باستبدال فاعلن بفعلن أي تخبينها حسب مصطلحات العروضيين. ولعلّ هذه التفعيلة الشعرية هي من أنسب التفعيلات للتعبيرعن المواقف الحوارية والدرامية والدليل على ذلك استخدامها المكثّف في مسرح عبد الصبور الشعري.

إنّ هذه الاستنتاجات يمكن أن تفضي بنا إلى ميل صلاح عبد الصبور إلى التحرّر التدريجي من النظام العروضي التقليدي وبناء سمات خاصّة به لعلّ أبرزها قدرة هذه الأوزان على تفجير الحّس الشعري

لديه والتعبير عن قضاياه الوجودية والإنسانية، بما يخلق تآلفا بين الدال الإيقاعي والدلالة الشعرية. ولعلّ ذلك يتّضح من خلال النظر في سائر مقومات الوزن والإيقاع.

أ – نظام التقفية:

تمثّل القافية ركنا أساسيا من أركان بنية القصيدة التقليدية، باعتبارها ركيزة أساسية من ركائز موسيقى الشعر. إذ أن القافية " تربط بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت.. إن صحّت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته" حسب قول " جابر العصفور "[1]

ولقد اعتمد عبد الصبور القافية بوصفها مقوّما من مقوّمات النظام العروضي التقليدي، وحاول إدماج فاعليتها الموسيقية في توزيع جديد للتفعيلات فأثرت في البنية العامة للإيقاع من خلال توزيعها على الأسطر وتكرارها وعلاقتها بسائر الأصوات.كما يمكن للقافية أن تكتسب أبعادا دلالية من خلال صلتها بالمجموع العام لمكوّنات البنية العروضية. ولعلّ هذا ما عناه "عز الدين إسماعيل " مشيرا إلى أهمّية القافية من جهة حضورها والمعاني الدالة عليها في تجربة شعراء التفعيلة بقوله:" إنّ الشعر الجديد لم يبلغ الوزن ولا القافية، لكنه أباح لنفسه، أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما لكي يحقّق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره و أعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه"[2]ومن مظاهر هذا التعديل تشكيل أنماط معمارية للقصيدة، إذ

---

[1]- جابر عصفور، مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982، ص 407

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط3، دار العودة، بيروت، 1981، ص65

يلعب توزيع القوافي في هذا المعمار دورا أساسيا في إنتاج الدلالة دون أن يمسّ ذلك الأسس العروضية للقصيدة و دون أن يكون الرويّ موحّدا بالضرورة ما دامت القافية في عرف التجربة الشعرية الجديدة لم تعد عنصر وقف، فحسب وإنّما عنصر وقف وتعدية. ومن هنا تنوّعت القوافي بين مرسلة ومقيّدة. ومن أمثلة المرسل نضرب مثلا من بعض مقاطع قصيدة"الملك لك":

أواحدتي.. المساء السعيد
وطيفك يبهجني بالحياه
فأحبو إلى ذكريات الشباب
عرفت به فورة الأقوياء
بقلبي، فأضحت حياتي لهيب
وقالت لي الأرض " الملك لك"[1]

أمّا القافية المقيّدة فهي متنوّعة المعمار فقد تكون متتالية أو متناوبة وقد تجمع بين الصفتين وقد تكون متجاوبة في هيئة من الترجيع الصوتي. ومن أمثلة القافية المتتالية قوله في قصيدة "الشئ الحزين" من ديوان " أقول لكم":

لعلّه التذكار
تذكار يوم تافه بلا قرار
أو ليلة ضمّها النسيان في إزار

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول والثاني، دار العودة بيروت، 1988، الناس في بلادي، قصيدة "الملك لك" ص57

لو غصتّ في دفائن البحار..

لجمعت كفّاك من محارها..

تذكار[1]

وقد يأخذ التتالي أشكالا هندسية متنوّعة وفق نظام الأزواج المتغايرة في مستوى الأروية، يقول في مقطع من قصيدة "شنق زهران" من ديوان "الناس في بلادي":

ذات يوم

مرّ زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق حقلا

ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياة

ورأى النيران تجتاح الحياة

مدّ زهران إلى النجم كفّا

ودعا يسأل لطفا..[2]

أمّا القافية المتناوبة، فيمكن رصدها من خلال بعض المقاطع، دون أن تشكّل نظاما متواترا في مثل قوله على سبيل الذكر، لا الحصر في "أغنية الشتاء" من ديوان "أحلام الفارس القديم":

ينبؤني شتاء هذا العام أنّ داخلي..

مرتجف بردا

1- ديوان صلاح عبد الصبور، أقول لكم، قصيدة "الشئ الحزين" ص109

2- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، قصيدة شنق زهران ص18

وأنّ قلبي ميّت منذ الخريف..

قد ذوى حين ذوت

أوّل أوراق الشجر

ثمّ هوى حين هوت

أوّل قطرة من المطر

وأنّ كلّ ليلة باردة تزيده بعدا

في باطن الحجر..[1]

ومن التقنيات المعتمدة في شعر عبد الصبور- بعد نضج تجربته في إطار تحليلنا لخصائص التقفية في شعره- الترجيع الصوتي، ومن خلاله تجاوز الشاعر التكرار الذي تتّسم به القافية المتتالية. يقول في مقطع من قصيدة "أحلام الفارس القديم ":

أودّ لو أطعمتهم من قلبي الوجيع

وكنت، عندما أرى المحيرين الضائعين

التائهين في الظلام

أودّ لو يحرقني ضياعهم، أودّ لو أضيء

وكنت إن ضحكت صافيا، كأنّني غدير

يفتر عن ظلّ النجوم وجهه الوضيئ

ماذا جرى للفارس الهمام ؟[2]

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة" أغنية للشتاء" ص193

[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، قصيدة، أحلام الفارس القديم، ص242

إنّ مبدأ الترجيع الصوتي، يمكن أن يشكّل أداة عامة من أدوات التشكيل الإيقاعي، إذا نظرنا إليه، لا من جهة التجنيس اللغوي فحسب، وإنّما من جهة أنحاء أخرى، ونعني بها الوقفة وحدودها، ما اتّصل منها بالقافية في مفهومها التقليدي بوصفها العلامة المميّزة لنهاية البيت، أوباعتبارها قافية متجاوبة تزرع صداها في كلّ جسد النصّ وتصير بذلك مولّدا من مولّدات الأنساق الإيقاعية خارج ثوابت البنية التقليدية في ظلّ شروط جديدة لمعمار قصيدة التفعيلة. ولهذه الظاهرة حضور مكثّف في شعر عبد الصبور، خصوصا في دواوينه متقدّمة الإصدار، بدءا من "أحلام الفارس القديم":

ينبئني شتاء هذا العام أنّني أموت وحدي
ذات شتاء مثله ذات شتاء
ينبئني هذا المساء أنّني أموت وحدي
ذات مساء مثله، ذات مساء [1]

ولعلّ هذا المثال وغيره يفضي بنا إلى ظاهرة أخرى من ظواهر الإيقاع وهي التكرير أو الترديد أي تكرير الوحدات الصوتية بصرف النظر عن طبيعتها النحوية، سواء أكانت مفردة أو جملة أوشبه جملة.ويمكن بيان ذلك من خلال الأمثلة التالية:

أ- تكرير المفردة، في مثل قوله:

لعلّه التذكار
تذكار يوم تافه بلا قرار [1]

---

[1] - ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة أغنية للشتاء ص 193

وقوله أيضا: أرجوك..

الصمت..

الصمت..

و في مقطع آخر:

الإنسان، الإنسان عبر

من أعوام[2]

ت- تكرير المركّب الإضافي، مثل قوله:

حين فقدنا الرضا

حين فقدنا الضحكا

حين فقدنا هدأة الجنب

أو قوله في مقطع آخر:

احرص ألاّ تسمع

احرص ألاّ تنظر

احرص ألاّ تلمس

احرص ألاّ تتكلّم[3]

ح- تكرير الجملة، في مثل قوله:

كانت تتململ في ضجعتها

شمس غاربة..

كانت تتململ في ضجعتها

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أقول لكم، قصيدة " الشئ الحزين " ص 109
[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة مذكرات الصوفي بشر الحافي ص261
[3]- ن،م قصيدة الصوفي بشر الحافي ص261

تخفي بضع خطوط في ساقيها.[1]

ولترديد اللازمة في البنيان الشعري الجديد وظائف متعدّدة تشمل المبنى والمعنى، فضلا عن المغنى، بعضها قد يتعلّق بتصعيد الطاقة الغنائية في مثل تكرير جملة النداء في قصيدة "الملك لك":

أواحدتي..المساء السعيد

أواحدتي في المساء الأخير[2]

أو تكثيف الشحنة الدرامية الثاوية في طقس القصيدة في مثل تكرير المركّب النعتي"الشئ الحزين":

يستيقظ الشئ الحزين في أواخر المساء..

لا تسأل الشئ الحزين أن يبين

..أن يبين

لا تسأل الشئ الحزين أن يقرّ..[3]

و قد يكون للترديد وظيفة سردية تراثية موصولة بالرواية الشعبية في قصيدة:"شنق زهران":

كان زهران غلاما..

مرّ زهران بظهر السوق يوما، واشترى..ومشى

كان يا ماكان أن زفّت لزهران..

كان يا ماكان أن أنجب غلاما وغلاما..[4]

---

[1] ـ ديوان صلاح عبد الصبور، تأملات في زمن جريح، قصيدة "الشمس والمرأة" ص327
[2] ـ ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، قصيدة "الملك لك" ص57
[3] ـ ديوان صلاح عبد الصبور، أقول لكم، قصيدة "الشئ الحزين" ص109
[4] ـ ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ق"شنق زهران" ص18

و يتّصل الترديد بتكوينات بنى القصيدة بلاغة ونحوا وتركيبا ومعجما، وهي عناصر يمكن أن تشكّل جوهر إيقاع القصيدة الحديثة، وعلى هذا الأساس، يمكن أن نصنّف أنواع اللازمة وفق مبدأ الترابط وقد أطلق "محمّد بنّيس" على هذه الظاهرة تسمية "تكرير الترابط"[1]

ومن أنواعه:

أ-تكرير الترابط التام، ومن صوره في شعر عبد الصبور ترديد الجملة الاسمية في "الملك لك" وتحديدا في قصيدته التي تحمل العنوان نفسه:

وقالت لي الأرض"الملك لك"

تموت الظلال ويحيا الوهج

الملك لك

الملك لك

الملك لك[2]

أو ترديد لازمة "لك السلام"في قصيدة " أحلام الفارس القديم":

يا من يدلّ خطوتي على طريق الدمعة البريئة

يا من يدلّ خطوتي على طريق الضحكة البريئة

لك السلام

لك السلام[3]

ب-تكرير الترابط غير التام، وهو شكل مهيمن في قصائد عبد الصبور، ومن أمثلته:

1- محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث..الجزء3 ص 152

2- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، ق الملك لك ص 62

3- صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ق:"أحلام الفارس القديم" ص247

نودّ لو نخلعه

نودّ لو ننساه

نودّ لو نعيده لرحم الحياة[1]

وعادة ما يلعب عنصر الإبدال وظيفة جوهرية في تشكيل نسقية الإيقاع وتوزيع وحدات الجملة الصغرى منها والكبرى، فتصير الكتابة الإيقاعية ضربا من اللعب يكشف عن دلالات متنوّعة، سبق أن ألمعنا إلى بعضها. وقد تحقّق هذا المستوى في ديوانه "أحلام الفارس القديم"لما تضمّنه هذا الديوان من قدرة على توظيف التراث الصوفي والرموز الأسطورية والمعاني الوجودية الإنسانية والنصوص المقدّسة في محاكاة روح الأناشيد[2].

ويمكن، في هذا الصدد، أن نتلمّس أوجه اللعب بالإيقاع عن طريق تقنية تكرير الترابط غير التام من خلال المثال التالي:

ينبئني شتاء هذا العام أنّني أموت وحدي

ذات شتاء مثله ذات شتاء

ينبئني هذا المساء أنّني أموت وحدي

ذات مساء مثله، ذات مساء[3]

ج-تكرير الترابط بالنعت: ومن أمثلته، قوله في قصيدة "مذكّرات الصوفي بشر الحافي":

زور الإنسان الكركي في فكّ الإنسان الثعلب

1- صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم،ق :"أحلام الفارس القديم" ص242

2- أنظره في بعض القصائد مثل:"أغنية لليل" "أغنية إلى الله" "أغنية للشتاء"..

3- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة أغنية للشتاء ص193

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى..[1]

د-تكرير الترابط بالخبرية:ومن أمثلته تكرار "لعلّ" مقترنة باسمها وتنويع خبرها في قصيدة "الشئ الحزين":

لعلّه التذكار..

لعلّه الندم..

لعلّه الأسى..[2]

ومن مظاهره أيضا تنويع خبر كان بتكرار "كان" مقترنة باسمها في صيغة شرط الامتناع تعبيرا عن تعدّد مدارات الحلم واستحالة تحقّقه:

لو أنّنا كنّا بشطّ البحر موجتين

لو أنّنا كنّا نجيمتين جارتين

لو أنّنا كنّا جناحي نورس رقيق

لو أنّنا..

لو أنّنا..[3]

هـ- تكرير الترابط بالمفعولية: بتكرار الفعل وتنويع المفعول به، ومن أمثلته قوله في "مذكرات الصوفي بشر الحافي":

حين فقدنا الرضا

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة "مذكرات بشر الحافي" ص261

[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، أقول لكم، قصيدة الشئ الحزين، ص 109

[3]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ق :"أحلام الفارس القديم" ص242

حين فقدنا الضحكا..

أو تكرير فعل الأمر وتنويع المفعول به في قوله:

احرص ألاّ تسمع..

احرص ألاّ تنظر..[1]

و- تكرير اسم العلم:حيث يصير اسم العلم مولّدا إيقاعيا في جمل متوازية تنشأ من العلاقة التبادلية بين المسند المتغيّر والمسند إليه الثابت، فيتولّد عن ذلك نفس غنائي يرشح برثائية درامية مبطّنة في مثل قوله:

لوركا شمس ذهبية

لوركا أنثى متيّم

لوركا سوسنة بيضاء[2]

هكذا نخلص إلى القول:إنّ الإيقاع في شعر "عبد الصبور" ليس مجرّد أنساق نغمية أو أبنية عروضية تنهض على تنوّع التقفية والتشكيلات العروضية والتجنيس الصوتي، وإنّما للإيقاع وظائف تعبيرية وتصويرية وغنائية ودرامية، كما أنّ الإيقاع، بوصفه جزءا من معمار القصيدة، لا ينفصل عن بنى النحووالتركيب والبلاغة ونوع المعجم المستخدم.

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي" ص261

[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة لوركا ص 228

II-2- اللغة الشعرية والأسلوب:

إذا كان عبد الصبور، كما سبق أن ألمعنا إلى ذلك قدأكّد في كتابه "تجربتي الشعرية" "أنّ الشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كلّ الناس، ولكنّه يعيد تنظيمها، بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوازى فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة"[1]،فإنّ الناظر في لغة عبد الصبور يلاحظ تميّزها بالخصائص التالية:

1-خاصية اصطناع "لهجة الحديث الشخصي الحميم"وهي خاصّية امتاز بها شعر عبد الصبور، مرتبطة بتنوّع الأساليب وتوظيف تقنيات الرواية الشعبية والحوارية الدرامية.

يقول الشاعر في قصيدة "شنق زهران":

مرّ زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجبا، مثل تركيّ معمّم
و يجيل الطرف..ما أحلى الشباب[2]

و يقول أيضا :

حزني ثقيل فادح هذا المساء
حزني غريب الأبوين..

2-خاصية تنوّع السجلاّت المعجمية وتجاورها في السياق الواحد، ومن المعاجم المستخدمة، نذكر:

---

[1]- صلاح عبد الصبور، تجربتي الشعرية، ص5

[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، قصيدة "شنق زهران" ص18

أ- معجم الطبيعة، باستخدام عناصر الأرض مثل الأرض والبحر والسماء، ويتّضح حضور هذا المعجم في قصيدتي"أحلام الفارس القديم"و"لوركا"، فهما تحفلان بألفاظ مثل (الشجرة، النورس، المحار، الزبد، الموجة، الغيوم، النافورة، الظلّ، السوسنة، الأجراس، الضباب، الزبد..)

ب- المعجم الوجودي، ويتكثّف حضوره ابتداء من ديوان "أحلام الفارس القديم" ويمكن توزيعه إلى ثلاث تيمات(Thèmes) هي:

- تيمة الموت التي تتكثّف في قصيدة "أغنية للشتاء"من خلال الألفاظ التالية (الموت، الهباء، الارتجاف، الخريف، الهيكل المريض..)
ومن خلال الأفعال (ذوي، هوى، أموت وحدي..)

- تيمات الحزن والغربة والقلق: وهي موزّعة على قصائد عديدة: مثل"الشئ الحزين"و"أغنية إلى الله"من خلال الألفاظ التالية(الحزين، الغريب، الخوف، السأم..)

-تيمة الصمت، في"الصمت والجناح"في قوله:"الصمت راكد، الحقول ساكنة"

ج-المعجم الصوفي: ومن مفرداته في قصيدة"أغنية إلى الله"(الضياء، الوحدة، الله، اللقاء، الظلال، الوهم، النفس، الأهداب، الخلقة، الدهور.) ومن أمثلته في قصيدة" مذكّرات الملك عجيب بن الخصيب"(الظنون، اليقين، السبيل، الضمأ، السراب..) وفي قصيدة "مذكّرات الصوفي بشر الحافي"(اليقين، الصمت، الخاطر، الشيخ، الوجد..)

والحاصل من هذا الرصد الموجز أنّ اللغة في شعر عبد الصبور متعدّدة السجلاّت، تمتح من الواقع ولغة التراث على السواء ومن معجم الوجدان والوجود دون أن يكون بينهما شرخ، وقد تجمع بين الدرامي والغنائي في المقام الواحد. وهي شديدة الاتّصال بالأسلوب الذي هو الوجه العميق لطقوس الكتابة ولرؤى الكاتب نفسه وتأمّلاته وهواجسه الدفينة، ما احتجب منها وما انكشف. فعن طريق اللغة، كما ذهب إلى ذلك "زايدلر"(H.Seidler)"يمكن الاقتراب من القيم الأسلوبية،بوصفها "صياغة للشعور بأنساق العالم"[1] و وبذلك فإنّ النظر إلى فنّ اللغة بوصفه منظومة من الطاقات الأسلوبية كفيل، في مستوى من مستويات التحليل،بالكشف عن شعرية النصّ والوقوف على بنيته الإيقاعية العميقة .ويمكن،في هذا الصدد، أن نستعرض بإيجاز ما توصّل إليه الباحث "محمّد عبد"[2] من نتائج تتعلّق بالخصائص الأسلوبية في شعر عبد الصبور أبرزها:

1-القيمة الأسلوبية للتثنية في مثل قوله:"لو أننا كنّا بشطّ البحر موجتين... لو أنّنا كنا نجمتين جاريتين..."

2-القيمة الأسلوبية للتأنيث، ومنها تأنيث المذكر"البحر" في قوله: "وكانت السماء بحرة تموج بالحنان" وتأنيث "البدر"في قوله:"وبدرة ألبسنا أزرار سترته"

3-القيمة الأسلوبية للتصغير في قوله مثلا: "و نجيمة تغفو بنافذتي"

---

[1]- محمد عبد: سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول، القاهرة مج 7، ع 1-2،أكتوبر1986، مارس 1987 ص89-

[2]- ن، م (المقال أعلاه) ص89 -105

4- القيمة الأسلوبية للفعل و من مظاهر ذلك:
أ-تضعيف الفعل في مثل استعماله لـ "طنّن " و"غفّل"
ب-ابتكار صيغ جديدة عن طريق الاشتقاق مثل قوله:"تجهنم" و"تبرعم" و "طلسم"
5-القيمة الأسلوبية للصفة في المزاوجات المجازية:ومن أمثلتها قوله: "الفجائع المرة"و"الظلمة البلهاء" و"الزمان الضرير" و"الحزن العقيم" و "الصمت الراكد".
6-رمزية الألوان و قيمتها الأسلوبية: حيث استطاع عبد الصبور خلق مزاوجات لغوية عن طريق الألوان مثل المركّب النعتي "الخطو المخضر" و"الأنغام الخضراء" ويجتلّ كلّ من اللون "الأخضر و"الأبيض" صفة الحضور المكثّف في شعر "عبد الصبور"
7-التأثّر بلغة الحياة اليومية متبعا تجربة "ايليوت" (T.S, Eliot) القائل "إن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعادا كبيرا عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها "ومن مظاهر ذلك استخدام معجم يقرب من العامية كما ألمعنا إلى ذلك مثل: (خلطة و قرف ووساخة) و عبارات شعبية مثل (تبات وبنات)، فضلا عن التراكيب النحوية في قوله: (ومضى ولا حسّ) قياسا على(وراح ولا حسّ لاخبر) وغيرها من الأمثلة.ومن الواضح كما يذهب الباحث إلى "أنّ أسلوب الحديث اليومي و السرد ترك أثره واضحا في حجم الجملة،إنّها تطول حيث الاستغراق العاطفي أو التأمل الفكري ..وتقصر حيث الوثبات العاطفية المفاجئة.."[1]

---

[1]- انظره في قصيدة "الشنق زهران" من ديوان "الناس في بلادي"

8- القيمة الأسلوبية للتكراروقد حلّلنا بعض أوجهه الإيقاعية والأسلوبية في حديثنا السابق عن الإيقاع.

إنّ مجمل هذه القيم الأسلوبية من حيث تركيبها وطبيعة المعجم المستخدم فيها وطرق صياغتها يمكن أن تشكّل جزءا لا يتجزأ من رؤية الكاتب الشعرية التي لا تتعلّق بمستوى التنظير، فحسب، وإنّما بإجراء التجربة وإبداعها لغة وإيقاعا وتصويرا وتعبيرا.

II-3-الرمز الشعري :

إذا كان الرمز شكلا من أشكال التعبير الجمالي، فإن استخدامه يتّصل اتصالا حميما باللغة التي هي حاملة الرمز وبالصورة التي هي قوامه.إنّ علاقة الرمز بالصورة هي علاقة واجد بموجود، جدلا لاينى ما دامت الصورة كما قال "وارين"(Austin Warren) و"ويليك" (René,Wellek) "قد تُستدعى مرّة بوصفها مجازا،ولكن إذا تكرّرت بشكل قارّ باعتبارها عرضا وتمثيلا تستحيل إلى رمز أو لعلّها أحيانا تصبح عنصرا من عناصر نظام رمزي (أو أسطوري) "[1]

ومن هنا جاء تعريف الباحثيْن للرمزبأنّه " شيء يحيل على شيء آخر، يستوجب أن نهتمّ به لذاته في ذاته باعتباره عرضا"[2]

والراصد للرمز في شعر "عبد الصبور" يلاحظ تنوّعه، بحيث يمكن تصنيفه إلى أنواع خمسة:

أ- الرمز الطبيعي و نموذجه "أحلام الفارس القديم" في قول الشاعر:

-[1] René, Wellek et Austin Warren:La théorie littéraire, Ed du Seuil, 1971 P 264

-[2] المرجع نفسه ص264

لو أنّنا كنّا بشطّ **البحر** موجتين

صفّيتا من **الرمال** و**المحار**

توّجتا سبيكة من النهار و**الزبد**..[1]

ب–الرمز الديني وذلك باستلهام النصوص المقدّسة بالتعبير عن رمزية العذاب في "أغنية إلى الله" و الإيحاء بفكرة الصلب في "أغنية الشتاء"

الشعر زلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت

من أحلها خرجت

من أجلها صلبت...[2]

وفكرة التضحية في قوله "أودّ لو أطعمتهم من قلبي الوجيع" والأمثلة في دواوين عبد الصبور لا حصر لها.

ج– الرمز التاريخي ومثاله زهران الذي تحوّل من صفته فلاحا مصريا اسمه "محمود درويش زهران" إلى رمز تاريخي مناضل. ومن أمثلة ذلك أيضا رمزية "الفارس الهمّام" و"عجيب بن الخصيب" والأمثلة على ما نقول عديدة.

د– الرمز الصوفي: ومن مظاهره صورة الصوفي الذي يرنو إلى الخلاص في "أغنية إلى الله" في قوله:

اخترت لي،

لشدّما أوجعتني

ألم أخلّص بعد،

---

[1]- صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ق:"أحلام الفارس القديم" ص242

[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة أغنية للشتاء ص195

أم ترى نسيتني؟[1]

وفي قصيدة "الخروج"، يصرخ الشاعر المعذّب:

إنّ عذاب رحلتي طهارتي[2]

والموت في الصحراء بعثي المقيم

ومن أمثلة ذلك، أيضا رمز بشر الحافي المقنّع بمسحة صوفية، الغارق في الوجد:

شيخي بسام الدين يقول:

يابشر ..اصبر

دنياك أجمل ممّا تذكر

ها أنت ترى الدنيا من قمّة وجدك.." [3]

ولا يقصد الشاعر من خلال هذا المنحى الصوفي إلاّ التخطّي بما هو فعل تجاوز للراكد والآسن في الواقع المعيش.ولعلّ هذا مادعا أحد دارسي عبد الصبور إلى القول متحدّثا عن النزعة الصوفية في "أحلام الفارس القديم" "هذه الرؤية الصوفية التي توحّد بين الشاعر والصوفي من خلال إسقاط الماضي على الحاضر، تحمل في طياتها – على الرغم من سلبياتها – تجاوزا للواقع الضرير، وتشوّقا إلى واقع أفضل، يقترب من الحلم أو الأسطورة في بعض الأحيان"[4]

1- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة أغنية إلى الله ص208

2- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة الخروج ص 236

3- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة مذكرات الصوفي بشر الحافي ص267

4- وليد منير:أحلام الفارس القديم، مجلة فصول المجلد 2 العدد1، أكتوبر 1981،ص 93

هــ- الرمز الأسطوري:ومثاله "عجيب بن الخصيب"، هذه الشخصية المتناقضة التي ورد ذكرها في "ألف ليلة وليلة" ومن خلالها يوظّف الشاعر الأسطورة والتراث الشعبي، بما ينطوي عليه من أصالة المعنى وإيحاء الدلالة للتعبير عن فكرة "التخليط" في القيم والمبادئ والسلوك، حيث يعرض الشاعر بأسلوبه القصصي إلى سيرة"عجيب بن الخصيب" حين كان ملكا ثمّ صار صعلوكا بعد رحلة من الأهوال مستخدما تقنية القناع، مولّدا الرموز، حيث يكون البلاط رمزا للكون الذي ملئ جورا وتخليطا، وحيث يكون الملك الأب رمزا للسيادة المطلقة. وحين تفقد هذه السيادة قدرتها على تسيير الكون يجد الإنسان نفسه في مواجهة مصيره الغامض المحتوم، في الوقت الذي لا يملك فيه الخبرة الكافية لمصارعة كون عنيد. هكذا يلعب الحلم في قصيدة القناع دورا أساسيا في تحريك الصورة، وبناء الوجه الأسطوري للحدث:

رأيت في المنام أنّني أقود عربة
تجرّها ستّ من المهارى
تجوب في الوديان والصحارى
وفجأة تحوّلت خيولها قطاطا
تمشي إلى الوراء، وجهها، عيونها تبصّ لي شرارا
ثمّ غدت عيونها نجوما..[1]

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة مذكرات الملك عجيب بن الخصيب، ص259

وعلى هذا، يمكن أن نقيس ما استخدمه "عبد الصبور من تقنية الإيحاء بوساطة الرمز السدومي[1] في قصيدة "الخروج" في قوله:

حجارة أكون لو نظرت إلى الوراء

حجارة أصبح أو رجوم[2]

وعموما، فقد تعامل "عبد الصبور"مع الرمز تعاملا فنّيا جماليـــا، دون إقحام معرفيّ له، ينمّ عن ثقافته المتنوّعة وعـــن توظيـــف للنـــصوص التراثية والمعاصرة.[3] وما تـــأثره بـــــ"أليـــوت"(T.S Eliot) و"لوركـــا (Federico, Garcia Lorca) إلاّ من وجوه التـــداخل النـــصّي يـــضيق المجال لتحليل مظاهره.

II-4 – الصورة الشعرية:

إذا كانت الصورة، كما يقول"كولريـــدج"(Samuel, Taylor Coleridge) هي "اتّحاد الفكرة بالشعور" و"أن لا أحلام بلا رموز ولا قـــصائد بـــلا صور شعرية" كما ذهـــب إلى ذلك "إزراباونـــد"(Ezra, Pound)، فإنّ اشتغال "عبد الصبور" على الصورة لا يخرج عن صياغة اللغة والعالم والرمز والطقس الإيقاعي، بحيث تجدر الإشـــارة إلـــى أنّ اســـتخدام

---

[1]- يقول صمونيل هنري هووك في كتابه "منعطف المخيّلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1995 ص 116 متحدّثا عن قصّة تدمير سدوم وعمورة:" سبب التدمير هو الشرور الخاصة لقاطني تلك المدن.. ينجو لوط بتدخّل من إبراهيم، وتأمره التوجيهات الملائكية بعدم الالتفات إلى الخلف حرصا على سلامته..تنظر زوجته خلفها فتتحوّل إلى عمود من الملح.."

[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة الخروج ص 236

[3]- انظر في هذا الصدد كتاب "محمد شاهين " أليوت وأثره على عبد الصبور والسيّاب، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1992 وفي باب الدراسات المقارنة نفسها يمكن العودة أيضا إلى مقال ماهر شفيق فريد "أثر ت، س، اليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، المجلد1، العدد4، يوليو1981 ص173

الصورة هو من صميم رؤية "عبد الصبور" إلى التجربة الشعرية ومقوّماتها وإلى مفهومها العميق الذي حلّلنا بعض خصائصه في مقدّمات البحث، ويمكن في هذا الصدد الاكتفاء بعرض أنواع الصور دليل تنوّع وإخصاب للرؤية:

- **الصورة وأنواعها "أحلام الفارس القديم" مثالا:**

في سياق مقارنته بين ديواني "صلاح عبد الصبور" "أقول لكم" و"أحلام الفارس القديم" من جهة استخدام الصورة يقول "صبري حافظ" في مقالة له عنوانه "أحلام الفارس القديم والتزاماته" "وفي أقول لكم حيث كان الشاعر واقعا في هاوية التجريد والتعميمات، نجد أنّ الصورة الشعرية هي الأخرى، فاقدة لشخصيتها وجانحة إلى التسطيح والتعميم..أمّا في "أحلام الفارس القديم" فإنّ الصورة الشعرية تستعيد جزءا كبيرا من طزاجتها وارتباطها بالحياة.."[1]

والمؤكّد أنّ الصورة في "أحلام الفارس القديم " تتجاوز حدود طبيعتها "الطازجة" وتكتسب قيمتها من جمالية مكوّناتها وبنائها وعلاقتها بنظام علامي ينشأ من بنية الإيقاع الخاصة ومن اللغة البسيطة المدهشة، ومن الرمز الحسّي والنفسي الذي يرتقي إلى مصاف التجريدي دون أن يفقد أصوله وقدرته على الترميز المكثّف. كما تستمدّ الصورة بهاءها وتعدّد تشكيلاتها في هذه المرحلة من تجربة الشاعر الروحية والوجودية ومن زخمه المعرفي المتنامي.

---

[1] ـ صبري حافظ: استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985 ص116

وبناء على ما سبق، يمكن أن نقترح مشروع تصنيف لأنواع الصور في ديوان "أحلام الفارس القديم" بالتركيز على ما هوهامّ منها من جهة الحضور والخاصية الجمالية:

1- **الصورة المركّبة:** هي سلسلة صورجزئية، مترابطة المشاهد ترابطا قوامه التداخل. ومن سمات الصورة المركّبة التداعي والتوالد التصويري من الجزء البسيط إلى الكلّ المتراكب، ومثالها قصيدة أحلام الفارس القديم المتكوّنة من مشاهد جزئية أو مقاطع بنائية قائمة على التركيب التلازمي المتوازي في ظاهره والمتداخل في صميم بنيته العميقة. وتلعب الجملة التلازمية وظيفة الطالع في كلّ مقطع، ومنها ينشأ توالد المعنى وينبني الإيقاع في حركة ترديد قوامها التجانس والتنويع اللفظيين:

مقطع1: لو أنّنا كنّا كغصني شجرة
الشمس أرضعت عروقنا
والفجر روّانا ندى معا...
مقطع 2: لو أنّنا كنّا بشط البحر موجتين
صفيتا من الرمال والمحار...
مقطع3: لو أنّنا كنّا نجيمتين جارتين
من شرفة واحدة مطلعنا ..[1]

2- **الصورة الكلّية:** وهي أشمل من الصورة المركّبة تتعلّق بالسياق العام لحالة الشاعر وموقفه من الإنسان والوجود وتتكوّن عادة من

[1]- صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، ق : "أحلام الفارس القديم" ص242 وما يليها.

صور بسيطة، ومثال ذلك صورة الإنسان التي نحتها "عبد الصبور" نحتا متكاملا قائما على الغرابة والمفارقة في قصيدته " مذكرات الصوفي بشر الحافي":

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتفّ على الإنسان الكركي

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب..[1]

3-الصورة الجزئية: هي جزء من الصورة المركّبة تمثّل النواة الأولى لها ومثال ذلك الصورة المقطعية التي ألمعنا إليها في تفكيكنا للصورة المركّبة من خلال قصيدة "أحلام الفارس القديم ":

لو أنّنا كنّا كغصني شجرة

الشمس أرضعت عروقنا

والفجر روّانا ندى معا

4-الصورة التشكيلية: وهي صورة تستوحي وجودها من تركيبها المتنوّع ومن اعتمادها على فنّ التصوير والرسم بالألوان واستخدام تقنية الظلال:ومثالها القصيدة اللوحة "الصمت والجناح":

الصمت راكد ركود ريح ميتة

حتى جنادب الحقول ساكتة

وقبّة السماء باهته

والأفق أسود وضيّق بلا أبواب

منكفئ من حيثما التفتّ كالسرداب

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة مذكرات الصوفي بشر الحافي ص267

ونحن ممدودان في ظلال حائط قديم

مفترشان ظلّنا

ملتحفان بالعذاب[1]

ويشكّل استخدام الألوان ميسما في شعر صلاح عبد الصبور لوعيه الجليّ بتداخل الفنون ممّا حدا ببعض الباحثين إلى القول متحدّثا عن عبد الصبور"وشاعرنا يعتبر بناء القصيدة هو فن تشكيل كامل، بل انّه صاحب ثورة في التشكيل الفنّي للقصيدة العربية المعاصرة، ولذلك فهو يعتبر التجربة الشعرية..لا يمكن أن تصل إلى القارئ أو المستمع أو المشاهد إلاّ عن طريق الهمس.. الهمس الذاتي المتفرّد النابع من استخدامه كافة الفنون التعبيرية والتشكيلية الأخرى.." [2]

5-الصورة الحسّية: وهي الصورة القائمة على الحسّ، القريبة من المدركات اليومية والحسّ الفردي والفهم الجماعي، وقد برع فيها عبد الصبور براعة خاصة لاعتماده خاصية اللغة الحميمة وارتكازه على التراث الشعبي والحكاية المتداولة. ولذلك أمثلة لاحصر لها في شعره ومن ذلك تشخيص المجرّد في وصف الحزن وصفا حسّيا:

حزني ثقيل فادح هذا المساء

كأنّه عذاب مصفدين في السعير

حزني غريب الأبوين

لأنّه تكوّن ابن لحظة مفاجئة

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة الصمت والجناح ص 217

[2]- محمد فارس:الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986، ص82

ما مخضته بطن

أراه فجأة إذا يمتدّ وسط ضحكتي

مكتمل الخلقة، موفور البدن

كأنّه استيقظ من تحت الركام

بعد سبات في الدهور[1]

6-الصورة المجملة:وهي صورة شمولية تنهض على تصوير عنصر خاص في عملية تبئيرتشمل فضاء النصّ بأكمله ومن أمثلة ذلك تركيز الرؤية على شخصية لوركا بتعدّد صورها الجامعة في هيئة من الترديد للاسم يتحوّل إلى لازمة رثائية أو تعويذة طقوسية:

لوركا..

نافورة ميدان

ظلّ ومقيل للأطفال الفقراء

لوركا أغنيات غجرية

لوركا شمس ذهبية ..[2]

7-الصورة المتداعية: وهي صور تتداعى عن طريق التوليد وتتحكّم هذه السمة في تنامي الصورة ومن أمثلة ذلك قوله:

حين تصير الرغبات أمنيات

لأنّها بعيدة المطال في السما

ثمّ تصير الأمنيات وهما

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة أغنية إلى الله ص206

[2]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة لوركا ص228

لأنّها تقنّعت بالغيم والضباب

وهاجرت مع السحاب

واستوطنت أعالي الهضاب

ثمّ يصير الوهم أحلاما..[1]

8-الصورة المسرّدة: وهي صورة يطغى عليها أسلوب القصّ وتمتاز بحيويته في سرد الوقائع والأحداث وتندرج عموما فيما أسماه "عبد الرحمان فهمي" الرؤية القصصية في شعر عبد الصبور"[2]وهي خاصية نجد معالمها في ديوانه "الناس في بلادي" لتصبح علامة مميّزة في دواوينه اللاّحقة ومن بينها "أحلام الفارس القديم" :

إماء أبي كنّ حين يجنّ المساء

يجئن إليه، ويضاجعنني ويلاعبنني

ويفضحن لي ما يسرّ أبي

إليهنّ، حين تثور الدماء وتهمد ظمأى

فيسحب ثوبه.. [3]

9-الصورة الممسرحة: وهي الصورة التي تنهض على مقوّمات مسرحية ركحية. ومن نافل القول تأكيد السمة الدرامية في شعر عبد الصبور التي تعدّ المقدّمات الحقيقية لمسرحه الشعري ولئن اعتبرنا

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة أغنية إلى الله ص205

[2]- عبد الرحمن فهمي : الرؤية القصصية في شعر عبد الصبور، مجلة فصول المجلّد 2 العدد1،أكتوبر 1981،ص51

[3]- - ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ص254

قصيدتيه" مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" و" مذكرات الصوفي بشر الحافي" المرحلة العليا لاستخدام الدراما في الشعر، من جهة الحوار والحوار الذاتي وتوليد أشكال الصراع فإن بعض القصائد الأخرى قائمة على الصورة الممسرحة بكلّ عناصرها الركحية والسينوغرافية ومن أمثلة ذلك قصيدته الصمت والجناح ففيها إطار ركحي تتشكّل صورته عبر حاستي السمع والبصر:قوامه"الصمت الراكد" ومشهده" قبة سماء باهتة" و"أفق أسود" وداخل هذا الإطار التشكيلي امرأة ورجل ممدودان في ظلال حائط قديم. وإذا كان المقطع الأوّل يتّسم بالسكون فإن الحركة تدبّ في أوصال المقطع الثاني عن طريق تكثيف الأفعال "حين يرفّ في الصمت البليد ،ريش طائر فريد"

الصمت راكد ركود ريح ميتة
حتى جنادب الحقول ساكتة
وقبّة السماء باهته
والأفق أسود وضيّق بلا أبواب
منكفئ من حيثما التفتّ كالسرداب
ونحن ممدودان في ظلال حائط قديم
مفترشان ظلّنا
ملتحفان بالعذاب[1]

---

[1]- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم، قصيدة الصمت والجناح ص 217

وللصور في شعر عبد الصبور أنواع أخرى كالتجريدية كما تبدّى ذلك في قصيدة "مذكرات الملك عجيب "والتشبيهية باستخدام الصيغ التقليدية للتشبيه في قوله في قصيدة الخروج "أخرج كاليتيم".

لقد حاولنا من خلال ما أجريناه من تفكيك لأنواع الصور في شعر "عبد الصبور" أن نستمدّ نوع هذه الصور وتسمياتها من خاصيات كتابة الشعر، ومن علاقة الصورة بالبناء واللغة والإيقاع العام للقصيدة، ومن صلة الصورة بمرجعياتها في الواقع والتراث. وإن بدا أحيانا بعض التداخل في تسمية الصور فمرجعه التباين النسبي في نوع الصور.

إنّ هذا التنوّع في الصور يعكس إلى حدّ كبيرأجناسية الكتابة الشعرية (سردي، درامي) وبناء القصيدة(مركّبة، مجملة، متداعية)، فضلا عن العلاقات التي يمكن للغة أن تؤسّسها عن طريق الصورة والرمز والإيقاع.. وبهذا، فإنّ كلّ هذه المكوّنات لا يمكن أن تكون منفصلة عن الوظائف والمداليل التي تنتجها.

V- المداليل الشعرية :

وهي وثيقة الارتباط بالمراحل التي قطعها عبد الصبور عبر تجاربه الشعرية، ولعلّ ذلك يتّضح من خلال شهادة أدلى بها الشاعر يستعرض فيها الملامح الكبرى لدواوينه الشعرية بقوله:" وأنا كثير التأمّل في شأن الشعر، متعدّد المواقف تجاهه.كان الشعر في مرحلة هو الرؤية العميقة والإحساس الدافئ.ولذلك كان ديوان "الناس في بلادي"،كما يصرّح بذلك الشاعرغنيّا بالانفعال.وفي المرحلة التي تلتها كنت أريد أن أقرّب

دور المفكّر من دور الشاعر، وتمثّل ذلك في ديوان"أقــول لكــم" ثــم حاولت أن أصل إلى نوع من التمازج والتراضـــي بــين الموســيقى والطلاقة التعبيرية وبين الإحساس والفكرة في "أحلام الفارس القديم"[1]

وبناء على هذا،يمكن أن نتبيّن في شعر عبد الصبور ثلاث نزعات أساسية، هي:

1- النزعة الواقعية ذات البعد التسجيلي والنفس الغنائي:وتتّضح معالمها في"الناس في بلادي" حيث يجمع الشاعر في هذه المرحلة بين التعبيرية الغنيّة بالانفعال والغنائية الجديدة التي تتحوّل الذات فيها إلى فاعل جماعي تحتفي بمجد الإنسان في "الملك لك" وتفضح جرائم المستعمرين في "شنق زهران".

2-النزعة الدرامية[2]التي تتجسّد في ديوانه "أحلام الفارس القديم" وتتجلّى في العناصر التالية:

أ-إبراز الصراع أو التعارض بين القوى الذاتية والموضوعية عبر رموز متعدّدة مثل الموت والمدينة..

ب- الحركة، ونعني بها بناء مشهدية متحرّكة، تكون العناصر فيها متوتّرة.

ت- التشخيص:أي تجسيد صورة البطل الدرامي وما يعيشه من ألوان صراع (صورة الفارس القديم)

1- مجلة الآداب، العدد3، السنة 14آذار، مارس 1966 شهادة خاصّة للشاعر

2- يمكن العودة إلى كتاب: Pierre Larthomas: Le langage dramatique, Puf, 1980
(أنظر الفصل المتعلّق بالحركة بالصفحة 81 وما يليها)

ت–تعدّد الأصوات، وهي تقنية فنّية يلعب القناع فيها دورا أساسيا في تشكيل الصوت حسب تعبير "أليوت"، ولعلّ هذا يفضي إلى بناء حواري وحواري درامي ذاتي(مونودرام) (Monodrame)

ث– الحوار: باعتباره ركيزة حيوية لكسر الأنساق الغنائية وبناء الأصوات المتعدّدة.

ج– التشكيل الدرامي: بما هو بناء مشهدي درامي:يقول "عز الدين اسماعيل" متحدّثا عن الخصائص الدرامية في شعر عبد الصبور: "وتلعب الكثير من المفاعلات الدرامية كالحوار والتقاطع والمزج وتعدّد الأصوات دورا وظيفيا متميّزا يساعد على تنامي الرؤية الدرامية العامة وبلورتها في القصيدة.." والوصول بها إلى ذروة التكثيف الشعري وفاعلية الأداء"[1]

3– النزعة الصوفية:وهي نزعة تبلورت في شعر عبد الصبور في ديوانه "أحلام الفارس القديم" على وجه الخصوص إيمانا منه بأنّ "التجربة الصوفية شبيهة جدّا بالتجربة الفنّية..في محاولة كلّ منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء.."[2]

وقد استطاع الشاعر أن يرتقي بهذه النزعة بكلّ ما يحفّ بها من خلاص روحي صوفي إلى معالجة المنزلة الإنسانية والكشف عن أحاسيس القلق والغربة والقرف التي تسكن الوجود والموجود.

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 279

[2]- صلاح عبد الصبور، تجربتي في الشعر، مجلة فصول المجلد2العدد1، ص18

وهكذا توالدت شخصيات مثل"الفارس القديم" و"الملك عجيب بن الخصيب"و"بشر الحافي" لتتضاف إلى شخصية الحلاّج المقاوم والمغامر في مسرحية "مأساة الحلاّج"[1]

وحاصل ما يمكن قوله:إنّ شعر عبد الصبور يمور بالمتناقضات والتحوّلات .وهي تناقضات تعكس رغبة الشاعر في التجاوز الدائم والتجريب الحذر مبنى ومعنى ومغنى.

كما يمكن للباحث أن يقف على خلاصة تجربة "صلاح عبد الصبور" الشعرية من خلال شهادته الخاصّة بقوله:"أجدني قد جرّبت أشياء كثيرة..وخضت في بحار الرمز أحيانا، كما كشفت نفسي لشمس المباشرة أحيانا أخرى وكتبت ألوانا من المعمار في القصيدة ودسست الفكر في الموسيقى وجرّبت السخرية وعرفت طرقها الشعرية.. ولكنّني مازلت أعتقد أنّ هناك الكثير ممّا أستطيعه.."[2]

إنّ ما نستخلصه من هذه الشهادة- التي يمكن أن نعدّها بمثابة "النصّ المصاحب" (Epitexte)-، فضلا عمّا حلّلنا من خصائص متعلّقة بكتابة

---

[1]- عقدت عشرات الدراسات حول مسرح صلاح عبد الصبور، ويمكن ذكر بعض هذه المؤلفات للاستضاءة والتوسّع: **المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور لـ د.نعيمة مراد محمد الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991** وفيه يستعرض المؤلف مظاهر تأثر مسرح عبد الصبور بالثقافة العربية والغربية القديمة والحديثة كما يدرس دراسة فنّية المسرحيات الشعرية الخمس للشاعر في الفصل الثاني ص 185 ومن الدراسات الأخرى كتاب" **مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنّية ا د."محمد محمود رحومة"، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد 1990** ويهتمّ هذا الكتاب على الوجه الأخصّ بالبنية الدرامية وفي هذا الإطار يدرس الباحث الشخصية والصراع وسمات اللغة الحوارية ومسالة التراث والدراما ويخصّص الفصل الثالث لتحليل العلاقة بين لغة الشعر والدراما وهو الفصل الذي يهمّنا في الحديث عن خصائص الكتابة الشعرية في بعض قصائد ديوان "أحلام الفارس القديم" موضوع بحثنا، كما يمكن العودة إلى كتاب "**الشعر المسرحي في الأدب المصري الحديث " ل كمال محمّد إسماعيل ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،1981** (انظر الدراسة المتعلّقة بمسرح عبد الصبور ص 168)

[2]- مجلة الآداب، العدد3، السنة 14آذار، مارس 1966(شهادة خاصّة أدلى بها الشاعر)

الشاعر، هو أنّ عبد الصبور يمكن أن يكون ممثّلا لمرحلة انتقالية في الشعر العربي الحديث من خلال سعيه إلى كسر الرؤية التقليدية في كتابة الشعر، ومن خلال مزج الدرامي بالغنائي، وبناء الشعر وتركيبه وتعميق وظائفه وجعله منفتحا على شتّى المعارف غربييها وشرقييها، قديمها وحديثها.

كما يمكن اعتبار أنّ ما انتهى إليه من خلال جماع تجربته ليدلّ دلالة بيّنة على بحثه الدائم عن قصيدة متجدّدة في بنيتها وأسلوب كتابتها، تأخذ من فنون القول والمسرح وأساليب الحوار والحوار الذاتي ما يجعل القصيدة تنعتق تدريجا من أسر الغنائية، لا لتلغيها، وإنّما لتصهرها في روح النصّ بمقوّماته الدرامية الجديدة.

هكذا ينزع نص عبد الصبور الشعري في ديوانه "أحلام الفارس القديم" على وجه التخصيص إلى التركيب والتكثيف، دون إغماض أو إلغاز. ويميل هذا الديوان عموما إلى التشكيل العقلي والمجازي، حيث يغور في المعاني الإنسانية والوجودية والتأملية دون أن يفقد قشرته الواقعية. كما يعكس هذا الديوان أصداء تجربة البدايات بما تحمله من قلق ووعي متنام بإشكالية الوجود والموجود، وهي إشكالية أفضت إلى التجليّات القصوى للغربة والألم والحزن المتغلغل في ذاته نتيجة وعيه بقبح العالم وانقلاب سلم القيم، وانفساخ الهويّة.

وإنّنا لنجد بذور هذا التوتّر في ديوانه الأول الناس في بلادي من خلال شخصية مهران، الكائن الثائر المنخرط في مشروع تغيير الواقع وصولا إلى شخصية الفارس الهمام في ديوانه "أحلام الفارس القديم"،

حيث يزداد وعيه بالوجود توتّرا ويزداد وعيه بالكتابة وبشروطها المعرفية وبحدودها وعوائقها تجلّيا.

ولعلّ هذا ما عناه "صبري حافظ"في قوله متحدّثا عن "ديوان أحلام الفارس القديم" وقد استطاع صلاح عبد الصبور في هذا الديوان..أن يسمعنا صوته كشاعر، وكممثّل في المشهد الدرامي في آن واحد، إذ عانقت الفجيعة الذاتية المدعّمة بالقدرة الفنّية، الوجه العام للمأساة الاجتماعية.واستطاع الشاعر أن يصل بنا إلى العام، من خلال الخاص، بل والشديد الخصوصية...إذ تمكّن في أكثر القصائد من تحقيق التلاحم الحقيقي بين العالمين:الخاص والعام.."[1]

من كل هذه الخصائص موصولة بالذات والسياق والآخر ينشأ فعل تحديث الكتابة بوصفه ضرورة ممكنة داخل عالم مسيّج بالتقاليد الآسرة.

[1]- صبري حافظ: استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985 ص84

النزعة الرمزية في الشعر العربي الحديث، أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس أنموذجا

1- في الرمز والرمزية:

يحاط استعمال مصطلح "رمز" بكثير من اللبس نتيجة استعماله في سياقات معرفية متنوّعة ومتشابكة.وإن نحن تجاوزنا الحدّ المعجمي القديم كما جاء على لسان" ابن منظور"[1] أوعلى لسان ابن رشيق في العمدة بأن "أصل الرمز الكلام الخفيّ الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة "[2] وجلنا في أغلب التعاريف القديمة والحديثة أدركنا ما يحيط بهذا اللفظ من التباس نتيجة تعدّد استعمالاته في حقول المعرفة المتنوّعة وقد أشار "قريماس" و"كور تاس" في معجمهما "سيميوطيقا ج2"[3] إلى هذا اللبس، ذلك أن الرمز لا يتحدّد بمجال معرفي أو إبداعي مخصوص فهو ينتمي في استعماله إلى حقل اللسانيات والسيميائيات وعلم النفس وعلم الاجتماع والأدب بأجناسه

---

[1]- جاء في لسان العرب لابن منظور ، دار المعارف، ج3 ص1727
(رمز) الرَّمْزُ تصويت خفي باللسان كالهَمْس ويكون تحريكَ الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين وقيل الرَّمْزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرَّمْزُ في اللغة كل ما أشرت إليه مما يُبانُ بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزاً وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام ألا تكلِّمَ الناسَ ثلاثة أيام إلا رَمْزاً ورَمَزَتْه المرأة بعينها تَرْمِزُه رَمْزاً غَمَزَتْه وجارية رَمَّازَةٌ غَمَّازَةٌ

[2]- ابن رشيق، العمدة، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1 ص306

[3]- J.Greimas, J.Courtés Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, T2, Hachette, Paris, 1986, P216

وسائر الفنون كفن التشكيل والمسرح والسينما.وقد ميّز "محمد فتوح أحمد"[1]بين أربع مستويات في تعريف الرمز هي:

أ- المستوى العام

ب -المستوى اللغوي

ج- المستوى النفسي

د -المستوى الأدبي.

وإذا اعتمدنا ما جاء في الموسوعة العالمية في طبعتها الأخيرة وما ذكره الباحث " محمد فتوح أحمد " أمكن القول إن مادة الكلمة في اللغة اليونانية تعني التقدير...والرمز عند "وارن" (A.Warren) و"والاك" (R. Wellek). يعني " شيئا يحيل على شيء آخر،يستوجب أن نهتمّ به لذاته في ذاته باعتباره عرضا "[2] وهو عند"هنري موريبه"(H.Morier) كما جاء في معجم الإنشائية والبلاغة " شئ محسوس يختار للدلالة على إحدى صفاته المسيطرة " [3] وهو في المفهوم العام يعني عند "وبستر" (Webster) ما يومئ إلى شئ عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران، أو الاصطلاح أو التشابه العارض غير المقصود"[4] وهو من منظور لغوي ومنذ أرسطو حافظ الرمز على قيمته الإشارية، يقول أرسطو" الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات

1- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، داالمعارف، القاهرة، 1984ص33

2- René, Wellek et Austin Warren:La théorie littéraire, Ed du Seuil, 1971 P264

3- Dictionnaire de Poétique et de rhétorique, PUF, P113

4- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 34

المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[1]،وقد استخدم المصطلح استخداما مكثّفا في مجالي اللسانيات والسيميائيات وأمكن التفريق بين الرمز والعلامة في مستوى الدليل العملي وقد حدّد كل من "تودوروف" (Todorov) و"ديكرو" (Ducrot) في"المعجم الموسوعي لعلوم اللغة"هذه الفروق بين العنصرين وهما في حالة اختبار علائقي: ففي خصوص العلامة فان هذه العناصر لابد أن تكون بالضرورة مختلفة أما في حالة الرمز فتكون متجانسة. إنّ هذا الاختلاف يتيح تبيّن مشكل اعتباطية الدال التي تحدث عنها "دوسوسير"، حيث تبدو العلاقة بين الصورة المسموعة أو الصورة المرسومة بالمعنى أو الدال بالمدلول اعتباطية وضرورية في آن، بينما في حالة الرمز تبدو العلاقة بين الرامز والمرموز إليه (Symbolisant / Symbolisé) ليست ضرورية أو اعتباطية بما أن الرامز أو المرموز إليه، يوجدان، أحيانا، الواحد منفصلا عن الآخر (انظر النار /الحب) "[2]ومما لاشك فيه أن مستويات العلاقة بين الرامز والمرموز إليه متعدّدة، ذلك أن الرمز قد يشير إلى بعض من الشئ أو كلّ منه (رمز الماء: الخصب، الحياة، الارتواء) وقد يكون معناه متبدلا من ثقافة إلى ثقافة أخرى (رمز الخفاش بين الغرب والشرق) كما يمكن للرمز أن يكون وحيد الدلالة، كما في الرياضات والعلوم الصحيحة أو متعدّد الدلالات حسب السياقات والمنظومات الثقافية والاجتماعية للشعوب.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط3، دار النهضة العربية، القاهرة، 1964، ص37

[2]- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage:O.Ducrot/T. Todorov Ed, du Seuil, 1972, P134/135

وقد أدرك الرمز في المستوى النفسي على أنه حسب فرويد "نتاج الخيال اللاشعوري" وتطور المفهوم عند "يونج" وصار يشمل الشعور و اللاشعور مبيّنا الفروق بين الرمز والعلامة، بما أن العلامة تشير إلى شئ معلوم ومحدّد مثل علامات الإضاءة وملابس العسكري بينما الرمز قوامه الإفصاح عمّا لايمكن التعبير عنه باللغة العادية " وهو معين لا ينضب من الغموض والإيحاء، بل و التناقض كذلك "[1]

أمّا في الحقل الأدبي،فقد تنوّعت مفاهيمه وتخلّصت من التصور الواحد الثابت، فهذا "جوته"(Johann Wolfgang von Goethe) (1749-1832) يعتبر أن الرمز هونتاج تعالق "الذاتي بالموضوعي والإنسان بالشئ والفنان بالطبيعة وهو يحقّق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة "[2] وهذا " فرلين" (Paul Verlaine) يعرّف الرمز بأنّه " فن التعبير عن الأفكار والعواطف بإعادة خلقها في ذهن القارئ " وعموما يظلّ الرمز وثيق الصلة بفن الشعر من جهة علاقته بمكوناته الجوهرية ونعني بها اللغة والصورة والأسطورة فاللغة " هي من صميم الإبداع الشعري بكل مكوّناته التعبيرية والإيحائية والرمزية والتصويرية والتخيلية والإيقاعية أي أنها جزء من التركيب والتشكيل والترميز "[3]ولعلّ هذا ما ذهب إليه تودوروف (Todorov) حين ميّز بين صيرورة الدلالة وصيرورة الترميز قائلا " إن الدلالة موجودة في

---

[1]-الرمز والرمزية ص36

[2]- المرجع نفسه ص37

[3]- خالد الغريبي:اللغة ومغامرة التحديث، الأقلام ع1 س34، 1999

المفردات، أمّا الترميز فيعتمل في الملفوظ داخل التركيب "[1]وعلى هذا المنوال تكون علاقة الرمز بالصورة، إذ يتّفق الدارسون على قيمة الرمز ووظيفته في بناء الصورة، وإن اختلفوا في بيان العلاقة بينهما: فبعضهم اعتبر الصورة نوعا من أنواع الرمز"تاندال" (W.Y.Tindal) وبعضهم فرّق بين الرمز والصورة وربط الصورة بالتمثيل والرمز بالتأويل (هربرت ريد) (Read, sir Herbert) واعتبر أن التعايش بينهما مسألة حيوية في الفن. هكذا يعتبر الرمز طاقة تعبير وإيحاء لابد منهما في كل صورة وكل انتقال من الوضع الحقيقي للغة إلى الوضع الرمزي يقتضي تصويرا ذهنيا من جهة الباث وتمثّلا تأويليا من جهة المتقبّل.ولا تخفى علاقة الرمز بالأسطورة إذ أن الأسطورة إنّما تشتغل داخل حقل من الرموز،وداخل طبيعة خطابها يتولّد العالم الرمزي.

2-الرمزية الغربية. نشوؤها وأهمّ أعلامها:

الرمزية حركة أدبية، شعرية على وجه الخصوص لم تكن قد اتّخذت لنفسها كيانا جماليا متكاملا في سبعينات القرن التاسع عشر حتّى تبلورت اتجاها شعريا بدءا من سنة 1886 حين نشر "جان موريـاس" (Moréas, Jean) في الملحق الأدبي لجريدة "الفيقـارو" بيانا أدبيا رمزيا ،أهمّ ما جاء فيه:

أ- إنّ الرمزية حركة مثالية

[1]-تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال ،ط1، 1987ص33

ب– إنّ الرمزية تعبير عن المثل بواسطة الرمز وهذه المثل الجوهرية هي أساس الكتابة الشعرية وما الظواهر الجسّية إلاّ تعبيرات سطحية عنها.

ج– إنّ الرمز هو الرابطة الحقيقية بين المثل والعالم وإنّ مصدر المثالية في هذا الاتجاه اعتمادها على تعاليم "كانت" (Emmanuel Kant) المتّصلة بعالم الظواهروالماهيات ونظرات شوبنهور(Arthur,Schopenhauer) ونيتشة(F. Nietzsche) الغيبية وجوهر هذه الرؤية قائم على اعتبار" أنّ عالمنا الواقعي ماهو إلاّ انعكاس للعالم الغيبي الخفيّ الذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل بل بصورة تقريبية عن طريق الرمز الذي يصوغه حدس الفنان.ولهذا وقف الرمزيون ضدّ تصوير الطبيعيين للعالم من جهة وضدّ تصوير"البرناسيين" من جهة أخرى. وقالوا إنّ الفن لا يجب أن يلتفت إلى تصوير عالمنا المحسوس الذي نظروا إليه باستهانة واستخفاف على أنه عالم المظاهر بل انّه يتجه إلى العالم العلوي المنبسط خارج إمكانات حدود وعينا الأرضي، عالم ما فوق الطبيعة، نحو العالم الآخر والسرّ والفكرة الأولى كما قال"موريياس" في برنامجه الفني" [1]

يتحدّد ظهور الرمزية، عموما، من سنة 1880الى سنة 1920، حسب الموسوعة البريطانية. ويصنّفها بعضهم: " بوارا" (Boira) إلى موجتين: موجة تنتهي سنة 1890 وقد حقّقت الرمزية فيها أقصى غاياتها وموجة تبدأ بعد هذا التاريخ سنة 1890 وفيها يتخلّى الرمزيون

1- عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1984 ص 395

عن بعض مبادئهم. ففـــي ســـنة 1888 ابتعـــد "رنيـــه جيـــل" ,René (Ghil)عن"مالارميه" (Stéphane, Mallarmé) وفي سنة 1891 ابتعـــد "جان موريا س" عن الرمزيين وأسّس المدرسة الرومانية.وفـــي ســـنة 1920 ابتعد كلّ من "بول فـــاليري " (PaulValery) "وأندريـــه جيـــد" (André Gide) و"بول كلودال" (Paul, Claudel)عن الرمزية.ولـــئن دخلت الرمزية في أزمة، فإنّنا قد نعثرعلى محاولات في التنظير للفـــن والثورة على المألوف من الاتجاهات. ومن أبرز ما نظّر له الرمزيون:

- تقريب الفن من الأجواء الدينية والغيبية
- الاتجاه إلى الرمز وسيلة للتعبير عمّا لايمكن التعبير عنه.
- تأكيد عنصر الموسيقية في الشعر.

ومن بين من دعا إلى هذه المبادئ العامة "فرلين" (Paul, Verlaine) بقوله "الموسيقية قبل كل شئ ".

وقد تأثر الرمزيـــون بفلـــسفة "شـــوبنهور" (Arthur, Schopenhauer) ونظريته في الموسيقى" وحاولوا الوصول إلى عـــالم الخـــوارق عـــن طريق:

- تحويل الشاعر إلى أداة تعزف عليها القوى المجهولة الـــساكنة فـــي عالم الغيب "[1]
- استخدام الشعر الحرّ شكلا من أشكال الإيقاع تحرّرا من الأوزان التقليدية.

[1] م ،ن ، ص396

- الميل إلى تبني الغموض منهجا في الكتابة وقد أوغل "مالارميه " (Mallarmé) في هذا السياق إلى حدّ أنه لام الشعراء الذين" ينهلون من محبرة لا يختفي فيها الظلام" وقد بلغ به الجنوح إلى القول بأن أسمى أنواع الشعر هو ما لم يعبّرعنه وأن القصيدة تكون مفهومة بقدر ما لا تعبّرعنه..[1]

وقد أنتجت الرمزية بحقلها الجغرافي الموسّع مجموعة من المبدعين تفاوتت قيمة إبداعهم. وتركوا أثرا كبيرا في الآداب الإنسانية. بل لعلّهم أثّروا تأثيرا واضحا في الشعرية المعاصرة. فلا يمكن لأحد أن ينكر دور كل من "آرثر رامبو" (Rimbaud,Arthur) و"فيرلين" (Verlaine)و"ستفان مالارميه"(Stéphane, Mallarmé) و" شارل بودلير" (Charles, Baudelaire) ، فضلا عن أسماء لرمزيين من انجلترا وأوروبا نذكر من بينهم" وليام ياتس " (William, Yeats) في انجلترا و"ريلكة " (Rainer Maria, Rilke) في ألمانيا و"ألكسندر بلوك " (AleksanderAleksandrovitch, Blok) في روسيا.

وقد زخر شعر هؤلاء بمعاني الرمزية وبقيمها الفنّية الجديدة.

ويعدّ "اليوت" (TS, Eliot) في "الأرض الخراب" من الرمزيين الذين سيكون لهم تأثير كبير على الشعر العربي وطلائعه الجديدة ابتداء من منتصف الأربعينات على وجه التحديد.

3- النزعة الرمزية في الشعر العربي الحديث:

---

[1] ن،م ص397

يجمع أغلب الدارسين أنّ جبران خليل جبران(1883-1931) هورائد من روّاد الرمزية العربية بمفهومها الحديث وبمحاولاتها الأولى.وقد جمع هذا الأديب الفنان في كتاباته بين الانسياب الغنائي ذي الطابع الرومانسي والتركيب الرمزي للغة .لقد جنح باللغة خارج العالم الحسّي المباشر باستعارة المجسّد للمجرد والمرئي للغائب.وارتقى إلى مستوى فنّي مزج فيه الحوار بالقصص الرمزي.واحتفى بالموسيقى بوصفها بنية متجدّدة في الشعر. وأعاد تركيب القصيدة تركيبا إيقاعيا، يعتمد تنويع القوافي وتوزيع التشكيلات العروضية توزيعا متبدّلا من قصيدة إلى أخرى.

إنّ الموسيقى في أدب جبران وفي حياته فلسفة وجود بها ننفذ إلى عالمنا السرّي المحتجب أي إلى جانبه الرمزي الذي لا يمكن كشفه بالعقل وإنّما بالخيال والحدس. ويكفي أن نذكر بعضا من شعره في قصيدته المطوّلة "المواكب" بقوله:

ليس في الغابات حزن   لا ولا فيها الهمـــوم
فإذا هـــبّ نسيـــــم   لم تجئ معه السموم
ليس حزن النفس إلاّ   ظـــلّ وهم لا يـــدوم
وغيوم النفس تبـــدو   من ثناياها النجـــوم
أعطني الناي وغنّ   فالغنا يمحو المحن
وأنين الناي يبقـــى   بعد أن يفنى الزمن [1]

---

[1]- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة لمؤلفات الشاعر(العربية)، دار الجبل بيروت، ط1، 1994، ص418

لندرك مدى احتفاء الشاعر بعناصر الطبيعة ومفرداتها الحسّية احتفاء لا نعدم فيه تركيب الحواس والبحث عن صور استعارية هي وليدة هذا الخيال المركّب.

ولا يمكن للباحث بأي وجه من الوجوه المبالغة في التشديد على انتماء جبران إلى الرمزية، ذلك أن جذور الرمزية في أدبه إنّما تعود إلى كيمياء اللغة أكثر من القدرة على صياغة صور ضاربة في الرمزية.

و قد تفطّن "أدونيس" في دراسته عن جبران في الجزء الثالث من الثابت والمتحوّل المعنون بصدمة الحداثة إلى مفتاح رمزية جبران المتمثّلة في طابعها الرؤياوي قائلا: "يصحّ أن نسمّي جبران كاتبا رؤيويا والرؤيا في دلالتها الأصلية، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب...والرؤيا من هذه الناحية تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط بينها أي شكل من أشكال التقارب، وهكذا تبدو الرؤيا في منظار العقل، متضاربة وغبر منطقية، وربّما بدت نوعا من الجنون "[1] ولعلّ هذا ما ألمعنا إليه حين أبنا عن المعارضة بين العقل والنزعة الرمزية، حيث تغدو الرمزية في وجه من وجوهها وبوصفها خرق مستمر للمألوف ضربا من ضروب الجنون بما هو " انجذاب إلى عالم غريب بعيد "[2]

ومهما يكن من أمر فانّ الرمزية في شعر جبران لا تشكّل علامة فارقة أو مذهبا قائم الذات. إنّها مجرد لمسات رمزية تتّصل بوظيفة التخييـــل

---

[1]- أدونيس، الثابت والمتحوّل، ط4، دار العودة، بيروت، 1983، صدمة الحداثة ج3 ص 166-167

[2]- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة المعرّبة، دار صادر، بيروت، 1961-1964 ص12

وصياغة اللغة صياغة مركّبة يجمع فيها الشاعر بين العناصر المتنافرة والطبائع المختلفة لمكوّنات الأشياء والعالم.ولا شك فانّ وضع جبـران على وجه التخصيص وسائر أدباء المهجر في سياق الثقافة الجديدة التي صاروا يغتذون منها قد لوّنت أدبهم تلوينا وطعّمته بصيغ تعبيرية حديثة دون أن ينفصلوا عن طـابعهم الرومـانطيقي ونهجهـم فـي الكتابـة الغنائية.ولعلّ هذا الحكم يصحّ بوتائر مختلفة على سائر حركات التجديد الشعري العربي مثل الديوان وشعراء المهجر وجماعة أبولو. فثمة فـي كتابات بعض الشعراء مثل عبد الرحمان شكري والعقاد وإيليا ونعيمـة وأبي شادي والشابي والقائمة تطول ما يوحي بتأثّر هؤلاء من بعيـد أو من قريب بالنزعة الرومانسية، في إطار الرغبة الملحّة في تجديد البيان وصور التعبير، ونسج مفهوم مغاير للخيال الشعري عند العرب.ويتّفق جلّ النقاد على أنّ الخطوة الحاسمة فـي تـشكّل إرهاصـات النزعـة الرمزية التي تملك المقوّمات الرمزية في الأدب العربي الحديث نـشأت في لبنان على يدي الدكتور أديب مظهر" إذ سقطت بين يديه مجموعـة من الشعر الفرنسي لـ "ألبير سامان"، فقرأها قراءة إعجاب واستيعاب، وظهر أثرها جليا في قصيدته " نشيد السكون " التي نشرت في حـدود سنة 1928 "وكانت لهذه المحاولات أثرها في تبلـور تحـارب كتابـة رمزية في شعر كل من سعيد عقل بداية من سنة 1933 وصلاح لبكـي بعد ظهور مجموعته الشعرية الأولى "أرجوحة القمر" الـصادرة سـنة 1938 . ولسعيد عقل في هذا المضمار، دور كبير في نضوج المنحـى الرمزي في الشعر العربي من خـلال قـصيدته المطولـة "المجدليـة"

المنشورة سنة 1937 التي لقيت صدى كبيرا أربك ثوابت الشعر. وقد قدّم لها الشاعر ببحث تحليلي، يتعلّق باللاشعور والفن وبعلاقة الشعر بسائر الفنون. وقد اعتُبرت هذه المقدمة بمثابة البيان التبشيري بولادة مذهب رمزي. ولا يمكن لمؤرخ الأدب أن يحجب في هذا الصدد محاولات "بشر فارس" في مصر مند مطلع سنة 1934 الذي كتب سلسلة من القصائد انضوت في هذا المذهب، وكان لها تأثير في زمرة من الشعراء من أمثال: "حسن كامل الصيرفي" و"إبراهيم ناجي" و"محمود حسن إسماعيل" و"علي محمود طه".وقد ظلّ هؤلاء الشعراء من خلال تجاربهم الشعرية ينهلون من سجلاّت الرومانسية و يمزجونها مزجا بنفس رمزي، لأنّ شعر الوجدان سيطر على مخيّلتهم،فكان له الحضور المكثف في لغتهم وصورهم ومعاني شعرهم.

ولعلّنا بهذا نستنتج أن مذهب الرمزية في الشعرالعربي ظلّ ينوس بين خصوصية الكتابة الشعرية الغنائية والسعي إلى محاكاة النموذج الغربي دون تجسيد قواعده في مستوى المنجز الشعري.

إن الوعي بهذه الخصيصة هو الذي سيمهّد لتحليل حضور هذه النزعة في الشعر العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث تجلّت ملامحها في شعر بعض روّاد قصيدة التفعيلة، أولائك الذين تأثروا تأثرا بيّنا بأعلام الشعر الحديث في انجلترا وفرنسا وألمانيا وسائر بلدان أوروبا وأمريكا عن طريق ترجمة أعمالهم ونقل بعض نظرياتهم. فكان لكلّ من "ت.س.أليوت"و"ازراباوند"(Ezra, Pound) و"أديث سيتويل" (Edith, Sitwell) و"لوركا" (Federico, Garcia Lorca)

و"بابلونيرودا"(Pablo, Neruda) و"رامبو"(Arthur Rimbaud) و"بودلير" (Charles, Baudelaire) تأثيرهم المتفاوت على الشعر العربي الحديث من جهة تجديد المعاني والصيغ الفنية بما في ذلك اعتماد الرمز والرمزية منهجا في الكتابة وأسلوبا من أساليب التعبير عنه: وفي هذا الإطار تندرج تجارب كلّ من السيّاب في مجموعته"أنشودة المطر" .وهي مجموعة تحفل بشتى الرموز الأسطورية والدينية والتاريخية والذاتية والنضالية: فالناظر في ديوان أنشودة المطر المشتمل على اثنتين وثلاثين قصيدة، يجد أكثر من خمس وعشرين قصيدة، على تفاوتها في الطول والقصر تحفل بنماذج أسطورية وشخوص تراثية إنسانية وأمكنة صارت بحكم تواترها الدرامي رموزا، رغم انتمائها إلى محيط الشاعر. ومن خلال عملية إحصائية لهذه الرموز تبين أنها تربو على أربعين رمزا.." [1]

وتشكّل نازك الملائكة في سياق التأثر الثقافي وبناء الرمز الذاتي أنموذجا خاصا، يتمثّل في تركيزها على رمزية الباطن وميلها إلى الصياغة الرمزية لكلّ ما يتعلّق بأسئلة الذات الحائرة واستشعار الخلاص المفقود والمزاج الحزين في شكل من التجديد الشعري والبناء العروضي كانت هي السبّاقة إليهما. ولئن لم تستطع " نازك الملائكة" أن تتخلّص من نزعتها الرومانتيكية الحزينة بدءا من ديوانها الأول "عاشقة الليل" الذي أصدرته سنة 1947، فإنها سعت إلى بلورة حسّها بالفجيعة

---

[1]- خالد الغريبي، الرمز والأسطورة في أنشودة المطر للسيّاب، الأقلام، العراق، العدد الخامس السنة 35 سنة 2000، ص8

الناجمة عن الشعور المتزايد بأن حياتها محض سراب ووهم وقبض على الريح .ولعلّ هذا الشعور المأساوي يتجلّى في ديوانها الثاني " شظايا ورماد " الذي أصدرته سنة 1949. ويمثّل ديوانها الثالث " قرارة الموجه" مرحلة متقدّمة في استبطان الرمز الذاتي وتفجير كوامن اللاشعور وتصعيد أوجاع الذات وحيرتها وكشف مغلقها: ألم تقل " إنّ النفس البشرية، عموما ليست واضحة وإنما هي مغلقة بألف ستر. وقد يحدث كثيرا أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة في أعماق العقل الباطن...حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي أطلقها صورا غامضة لا لون لها ولاشكل.."[1] .

إنّ متابعة حركة الرمزية في الشعر العربي الحديث يمكن أن يشمل طائفة لاحدّ لها من أسماء الشعراء. ولأنّ المجال يضيق في هذا الباب، نكتفي باستعراض الملامح العامة لشعرية الحداثة في علاقتها المباشرة مع النزعة الرمزية التي تنامت فروعها وصار لها أجنحة في تيارات الشعر العربي الحديث منذ نهاية الأربعينات من القرن المنقضي.ويمكن لنا في هذا الصدد أن نستعرض تجربتي كلّ من "خليل حاوي" و"أدونيس" ، كاشفين عن أوجه الاختلاف والائتلاف في تصوّرهما للشعر من جهة علاقته بالرمز والرمزية آخذين بعين الاعتبار ما يتميّز به كلّ شاعر من خصوصية فنّية وجمالية،على مستويات متعدّدة :

- **الشعر /الرؤيا /الغموض:**

---

[1]- نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، ط1، دار المعارف، بغداد، 1949 ص 14

إنّ الشعر في نظر خليل حاوي هو"نوع من المعرفة تتخطّى نطاق العلم المحدود الظاهر المحسوس، وتنافس الفلسفة وتتغلّب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء " ،بمعنى أنه كشف عن الحقيقة الباطنة المحتجبة ونفاذ حيوي إلى خفايا الأشياء والعالم. وهو، بذلك يتّفق مع "أدونيس" في وسم الشعر بأنّه رؤيا: يقول خليل حاوي "الشعر رؤيا تنير تجربة وفنا قادرا على تجسيدها"[1].ويقول أدونيس"الشعر رؤيا..والرؤيا بطبيعتها قفز خارج المفهومات السائدة..هي تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها.."[2] وهو" كشف عن التشقّقات في الكينونة المعاصرة "[3] باعتبار أن الكينونة في عرف "أدونيس" تظلّ دوما مشروع وجود. وعليه يكون الشعر "تجربة شاملة معقّدة جديدة " ترفض النظام والتعيّن في الحسّي والعقلي. إنّه بحث لانهاية له" ولعلّه بذلك يغدو "نبوة ورؤيا وخلق "[4].ولئن ركّز خليل حاوي على البعد الفلسفي للشعر وصاغ مفهوم الرؤيا في علاقته بالواقع، محاولا تخليصه من "الضبابي الغامض الضائع المنفصل عن واقع الحياة "[5] ،فإنّ أدونيس أوغل في اعتماد شروط الرمزية كما تجلّت في المنظومة النقدية الغربية، واعتبر أنّ الشعر هو"انخراط في الغامض المرعب الذي يفلت من قبضة العلم

---

[1]- محي الدين صبحي:مطارحات في فن القول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978حوار مع خليل حاوي ص47

[2]-أدونيس:زمن الشعر، طبعة ثانية منقحة ومزيدة، دار العودة، بيروت، دت ص11

[3]-ن،م ص19

[4]- ن،م ص 43

[5]- أدونيس: زمن الشعر، ص49

وعقلانيته، حيث الإبداع العظيم يُؤسّس فوق الهاوية، هاوية اللامحدود وغير المحدّد ".

ويتشكّل الغموض عند أدونيس من نسيج المكونات الشعرية، باعتبـــاره مقوّما من مقوّمات الرمز والإيحاء والصورة واللغة والمعرفـــة.ويـــرى أدونيس – في هذا الصدد- أنّه ليس من الـــضروري، لكـــي نـــستمتع بالشعر، أن ندرك معناه إدراكا شاملا، ذلك "أنّ الغمـــوض هـــو قـــوام الرغبة في المعرفة"[1]. ويفرّق أدونيس في الوقت نفسه بـــين القـــصيدة الغامضة والقصيدة الأحجية، موضّحا أن هذه الأخيرة "لا تعكس شـــيئا، لا توحي شيئا، لا تثير انفعالا ما.."[2]

- **الشعر/ اللغة /الإيقاع:**

تمثّل اللغة عند الرمزيين، كما أسلفنا القول، مكوّنا أساسيا من مكوّنات الرمز والرمزية، وقد تفطّن كل من أدونيس وخليل حاوي لوظيفة اللغة وعلاقتها بالرؤيا والإيحاء وما تفضي إليه من شعرية الإيقاع. فمن المهمات الأساسية الصعبة، عند خليل حاوي "أن يبدع الشاعر قاموسا صالحا للتعبير عن ذلك الواقع"[3]وكان لزاما لهذا الشرط العام" أن يتحرّر من القاموس الشعري الشائع على الأقلام الذي فقد القدرة على الإيحاء لكثرة الاستخدام"[4].إنّ التجربة المتوهّجة للغة من شأنها في نظر خليل حاوي، أن تعيد للشعر صفاءه، وليس بعيدا عن هذه الفكرة شدّد

---

[1]- أدونيس:زمن الشعر، مرجع سابق، ص21

[2]- أدونيس: ن، م ص21

[3]-محي الدين صبحي:مطارحات في فن القول مرجع سابق ص73

[4]-م،ن،ص73

"ادونيس" على وظيفة اللغة في الشعر "فلغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح، فالشعر الجديد هو من هذا المنظور من يجعل اللغة تقول ما لم تتعوّد أن تقوله.."[1]ولعلّنا نلمس بعض الفروق بين أدونيس وحاوي حين ننزّل اللغة في الواقع: فاللغة عند خليل حاوي متطوّرة لأنّ الواقع ذاته متغيّر ومتفجّر بالمشكلات الإنسانية، بينما اللغة عند أدونيس " يجب ألاّ تحاكي الواقع وإنما لابدّ أن تعبّر عن غنى تجربة الشاعر العربي الحديث لما يعتمل في هذه التجربة من تناقض وتوتّر "[2] أي بلغة أخرى، يجب على اللغة ألاّ تعبّر عن هذا الواقع، مهما كان متحوّلا. على اللغة أن تخترق الواقع لتشكّل في حدّ ذاتها واقعا يتجاوز الواقع. ومن هنا تتحوّل اللغة إلى أداة تثوير الواقع: فأن يكون الشاعر ثوريا، حسب أدونيس " يعني أن يخلق باللغة في ميدان الثقافة معادلا لما يخلقه الثائر بالعمل في ميدان الحرب.."[3].

وفضلا عن اللغة، فقد أولى الرمزيون العرب، وعلى رأسهم أدونيس، اهتماما خاصا بالإيقاع ودار سجال طريف حول هذا الموضوع، وحول قصيدة النثر، على وجه الخصوص، وكان محور السؤال والسجال، مدى ضرورة الوزن.وما هذا السجال إلاّ مثال من أمثلة ما دار من خلاف بين دعاة الرمزية الغربية والمدرسة الكلاسيكية في الشعر الحديث.

---

[1]-أدونيس:مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص125-126

[2]-أدونيس :زمن الشعر ص40

[3]- أدونيس زمن الشعر ص114

وإذا رمنا تفصيل القول في خصوص موقف كلّ من أدونيس وخليل حاوي من الإيقاع قلنا: إنّ للإيقاع صلة باللغة من جهة ما توحي به. وللغة، حسب خليل حاوي"ألوانها وإيحاؤها الإيقاعي الخاص"[1]. والشاعر المجيد في نظره هو الذي يلوّن قوله الشعري بهذا الإيقاع الحيوي الذي يكسب الرؤيا مجالا تواصليا ونفاذا إلى وجدان القارئ وعقله. ولا يتمّ هذا التواصل إلاّ إذا انبنى على الانفعال الذي كلّما ازداد توهّجه، صيغ الوزن وتولّدت الأنساق الموسيقية في هيئة من نظام معلوم.

إنّ خليل حاوي، بهذا الاعتبار، يولي الوزن أهميّة أساسية، بوصفه عاملا من عوامل النمو العضوي للقصيدة، وهو الذي يسبغ على التجربة الشعرية لونها الخاص، مخالفا، بذلك رأي أدونيس، في مسألتي الوزن وقصيدة النثر. ففي حين حكم خليل حاوي على قصيدة النثر بالعجز وجهل أصحابها قيمة الإيقاع الذي يحمي القصيدة من الانسياح والتحلّل، عقد أدونيس الصلة بين الشعر والنثر ورأى أنهما يتماهيان حدّ غياب الفرق الحاسم بينهما:" فليس كلّ كلام موزون بشعر وليس كلّ نثر خاليا، بالضرورة من الشعر". وبمقتضى، ذلك، يحوّل أدونيس مدار الاهتمام كلّيا إلى مسألة الإيقاع، متجاوزا حدود الوزن إلى اعتبار الموسيقى في الشعر الجديد لا تنبع من أجزاء خارجية و أقيسة شكلية بل تنبع من تناغم داخلي. وهكذا يحدّد أدونيس، موقفه من قصيدة النثر، قائلا "حين أطلقت هذه التسمية سنة 1960 التي كانت عنوان دراسة

---

[1] - لمزيد التوسّع، أنظر محي الدين صبحي:مطارحات في فن القول،ص66 (مرجع سابق)

حول هذا المفهوم هوجمت هجوما جادّا اتخذ طابعا سياسيا قوميا..لكن، على الرغم من ذلك تكاد اليوم قصيدة النثر أن تكون الطريقة التعبيرية الغالبة،خصوصا لدى الشعراء الشبان "[1].

إنّ قضية النثر في الشعر التي أسالت حبرا كثيرا بين الرمزيين في الغرب لم تخل بدورها من قيمة سجالية، فخليل حاوي في هذا السياق يفرّق بين نوعين من النثر: نثر هو تعبير عن الذهن المجرّد التقريري ونثر"يعبرعن تجربة وشعور، وهو غالبا ما يرتفع بالإيقاع إلى درجة الوزن " بينما يوسّع أدونيس من دائرة النثر فيصنف ألوان التعبير إلى:

أ-التعبير نثريا بالنثر

ب-التعبير نثريا بالوزن

ت-التعبير شعريا بالنثر

ث-التعبير شعريا بالشعر

إن اعتبار خليل حاوي الوزن شرطا من شروط الشعر- مهما كانت طبيعة صياغة هذا الوزن- وأن التجربة الشعرية يمكن أن توسّع نطاق فضائها الإيقاعي هو موقف يندرج في جوهر موقف خليل حاوي من الوظيفة الحضارية للشعر، إذ أنّ إيمانه بالتراث مادة غنيّة قابلة للتوظيف واشتغاله عل الأسطورة والنصوص المقدّسة إنّما ينضوي في الحقل الرمزي الذي أنشاه لنفسه متجاوزا التأثّر المباشر بالثقافة الغربية إلى إنتاج رؤية خاصة يجذّر من خلالها هويّة النصّ وهويّة الانتماء إلى الثقافة العربية. وبهذا تغدو الرمزية عند كلّ من خليل حاوي

[1]- أدونيس: سياسة الشعر، ط1 دار الآداب, 1985ص 73

وأدونيس، رغم بعض الاختلاف، وسيلة فنية تعبيرية لخطاب موصوف يمتح من التراث،وقد سلّطت عليه نظرة نقدية ،وينهل من حداثة رؤيا مؤسّسة على الوعي بالنصّ والعالم ،خارج الأنماط الجاهزة.

بهذه الرؤية المتحرّكة أدرك "أدونيس" التداخل بين الصوفية والسريالية وبين الصوفية والرمزية وبين السريالية والرمزية، قائلا: " لعبت الرمزية دورا كبيرا في نشأة السريالية، فقد أخذ الشعر مع بودليرمنحى صوفيا، واستنادا إلى ذلك، تأسّس مفهوم المطابقة عنده بين المرئي واللامرئي.وذهب "رامبو" إلى أبعد، فجعل من الشاعر رائيا، ومارس كيمياء الشعر، ورأى أن الكتابة الشعرية هي نفسها وسيلة لتغيير الإنسان.." [1]

لعلّنا بهذه المفاتيح الأساسية أو المفردات الاصطلاحية من جنس الرؤيا والغموض والعلاقة بين المرئي واللامرئي وكيمياء الشعر يمكن أن نلج عالم أدونيس الشعري من خلال أنموذج هو ديوانه " أغاني مهيار الدمشقي"، دون أن ندّعي في المجال المتاح القبض على أوساع التجربة ومراميها البعيدة.ذلك أنّ "الرمزيةالأدونيسية" تجد مهادها الحقيقي منذ ديوانه المذكور وتتطوّر صعدا من "محطة الشعرية الإشاريةالرمزية، حيث كان الشاعر مهووسا بالبحث عن الأقنعة"[2] بوصفها رموزا يلتجئ إليها ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه

---

[1]- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي ط1, 1992, ص28

[2]- عبد العزيز بومسهولي في كتابه " الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، 1998 ص8

محايدة، تنأى به عن التدفّق المباشر للـذات، دون أن يخفـي الرمـز المنظور الذي يحدّد موقف الشاعر من عصره.".وحسب الباحث"عبـد العزيز بومسهولي" في كتابه " الشعر والتأويـل، قـراءة فـي شـعر أدونيس، فان ّ هذه المحطة تبتدئ أساسا من سنة 1961مـع صـدور" أغاني مهيار الدمشقي" و تستمرّ مع كتاب "التحـوّلات والهجـرة "ثـمّ "المسرح والمرايا" وتنتهي سنة 1985مع كتاب الحصار. أمّا المحطـة الثانية فيطلق عليها الباحث " محطة الشعرية التأويلية"، وبدايـة هـذه المحطة تقترن في نظره بصدور "أبجدية ثانيـة " سـنة 1994مـرورا بمجموعتيه " شهوة تتقدّم في خرائط المـادة" الـصادرة سـنة 1987 و"احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة" الصادرة سنة1988.

4- تجربة أدونيس الرمزية من خلال" أغاني مهيار الدمشقي":

إنّ استخدام مصطلح " تجربة" إنّما ينضوي في سياق أدبـي حـداثي، وعليه فان التجربة تظلّ مرتبطة في نشوئها وتشكّلها بالبحـث الـدائم وجهد الاستكشاف والقدرة على القبض بواسطة اللغة والرمـز علـى الرؤيا النافذة، خرقا لمعقولية العالم والأشياء وفتحـا لمغـالق الكـون التخييلي وأسراره القصيّة. في هذا السياق المفهـومي ظهـر كتـاب أدونيس" أغاني مهيار الدمشقي" سنة 1961 فاتحا به مرحلة مميّزة فـي الشعرية العربية ونقلة نوعية في تجربته الخاصة، مقارنة بمجموعتيـه "قصائد أولى" الصادرة سنة 1957 و"أوراق في الريح" الصادرة سـنة 1958.والديوان المعتمد يضمّ 133مقطوعة شعرية و6 مزامير توزّعت على 7 وحدات اتخذ كل منها عنوانا وهي تتقسم كالآتي:

المجموعة الأولى: فارس الكلمات الغريبة وتحتوي 21مقطوعة وتفتتح بمزمور.

المجموعة الثانية: ساحر الغبار وتضمّ 40 مقطوعة تفتتح بمزمور.

المجموعة الثالثة: الإله الميت وتضم 23مقطوعة تفتتح بمزمور.

المجموعة الرابعة:إرم ذات العماد وتضمّ 18 مقطوعة تفتتح بمزمور.

المجموعة الخامسة:الزمان الصغير وتضمّ 17مقطوعة تفتتح بمزمور.

المجموعة السادسة:طرف العالم وتضم 9 مقطوعات وتفتتح بمزمور.

المجموعة السابعة: الموت المعاد وتضمّ 7 مقطوعات، دون أن تستهلّ بمزمور.

1 – رمزية العناوين[1]:

إنّ عنوان الديوان " أغاني مهيار الدمشقي " وعناوين المجموعات (فارس الكلمات الغريبة, ساحر الغبار..الخ..) وعناوين المقطوعات (ملك مهيار / صوت / صوت آخر / دعوة للموت / قناع الأغنيات/ العهد الجديد / الجرس وجه مهيار /توأم النهار / الضياع/ حجر/ حوار

---

[1]- يشكل العنوان علامة هامة من علامات استراتيجية الكتابة وقد أولته مدارس النقد الحديث أهميّة خاصة تبرز على وجه المثال في كتاب جيرار جينيت"عتبات"
Genette, Gérard:Seuil,Ed Seuil, Paris,1987 وقد درس الباحث هذه الظاهرة ضمن ما أسماه بالنصية الموازية Paratextualité والنصّ المصاحب في عرف جينيت يشتمل على نوعين من النصوص: النص المحيط Peritexte وهو فضاء نصّي يتعلّق بالحواشي والعناوين والتصديرات وغيرها .. أمّا النوع الثاني فيطلق عليه تسمية النص المصاحب Epitexte وهو يشمل كل ما يتعلّق بالنص خارج فضائه من حوارات ومراسلات وغيرها.وقد أولى الباحث رشيد يحياوي ظاهرة العنوان في الشعر الحديث قيمة خاصة في كتابه "الشعر العربي الحديث، أفريقيا للشرق، بيروت لبنان 1998 ص110 بقوله"أمّا في الشعر الحديث، فإنّ العنوان لم يعد مرشدا نتعدّاه إلى غيره، لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الستراتيجي النصّي..لقد أصبح على الدارس أن يراعي وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية، ليس فقط من حيث هو مكمّل ودال على النصّ، ولكن أيضا من حيث هو علامة لها بالنصّ علاقا ت اتصال وانفصال معا..."

/الصخرة /هاوية / أرض السحر/ رِؤيا/ سفر/ السدود/ البرق/ الأرض/..) تكشف عن عتبات الرمز التي تنطوي على أسرار وهواجس وتأملات، تسكن الذات، لما يكتنف هذه النصوص في بنائها العنقودي من طقوس وحالات وخطرات مدارها اللامرئي، تأسيسا للفوضى داخل النظام، مادام الشعرهوخرق دائم لمنطق الأشياء ومعقوليتها.إنّه تأسيس لـــــ "اللامنطق" وكسر لأنساق المعرفة العقلية، بحثا عن كائن رمزي جديد لا تتحدّد سماته وعلاماته، كائن يروم الحياة من خلال الموت ويروم الموت الذي به يتجدّد. لهذا جاءت العناوين مكثفة برمزية التناقض الذي يشكّل وحدة الرؤيا، فوّارة بجدل الحركة والثبات وحوار الأشياء تنمو وتتوالد، تتجسّد وتتحنّط، تموت وتنقضي في حركة لاتنتي.

و العنوان في صياغته المختزلة (صوت/حوار/حجر/رؤيـــا/ســـفر) لا يوحي داله بمدلوله ولا يحيلنا مدلوله على القصيدة وإنّما هو تعبير عن مشهد، عن موقف، عن لوحة تختزن دلالتها خارج عنوانها وداخله في آن. هكذا يظل العنوان تميمة رمزية سحرية معلّقة في ســـماء الرؤيـــا الشعرية. ويظل أيضا علامة من علامات القصيد، مفتاحا رمزيا يثوي داخل تكوينات النصّ:

الصخرة (العنوان)

رضيت بما شئته: أغنياتي

خبزي ومملكتي كلماتي

فيا صخرتي اثقلي خطواتي

حملتك فجرا على كتفيّ

رسمتك رؤيا على قسماتي[1]

إنّ العنوان في قصائد أدونيس شريان يضخ الرؤيا إلى القصيدة ومن القصيدة إلى المتلقي ومن دلالاته التعبير عن حالة (سفر/ ضياع/ اعتراف..) أو صدى حالة(صوت/ الأغنية/برق..) أو استشعار حالة عن طريق الأشياء(أرض السحر/الكرسي/المصباح /الأرض..) أو بحث عن تفاصيل مسكونه بالأسطورة(أورفيوس/ أبحث عن أدونيس/ العهد الجديد / البلاد القديمة / أرض بلا ميعاد /صلاة..)أو رؤية تأسيس الإنسان –الإله(أخلق أرضا /الذئب الإلهي /الأيام السبعة/آدم..) هكذا تتناسل العناوين من أرحام القصائد فتولّدها في حقول دلالية، هي:

1- الفضاءات والأمكنة:(وطن /المدينة /البلاد)
2- الأساطير والخوارق: (أورفيوس / رقية/ أرض السحر)
3- الماورائيات: (الإله الميّت/دعوة للموت/مات اله /الموت)
4- الحالات:(السفر /الضياع/الحيرة/ وداع/ التائهون)
5- المسموعات: (صوت / صوت آخر / الصاعقة)
6- الأشياء: (مرآة الحجر / الصخرة /الكرسي/المصباح)
7- المنطوقات: (اللغة/ حوار/لغة الخطيئة)
8- الخفايا: (لي أسراري)
9- الأبعاد:(الهاوية / آخر السماء/ رؤيا)

---

[1]- أدونيس:أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الشعرية الكاملة، ط4، دار العودة، بيروت، 1985، ص291

10- الأفعال:(ينام في يديه / تولد عيناه/ مات اله)

11- المرثيات:(مرثية عمر بن الخطاب / مرثية أبي نواس/ مرثية الحلاج/ مرثية بشار..)

و يغدو العنوان بما يحيل عليه من دلالات مدخلا لتفكيك عالم أدونيس الرمزي الذي ينهض على خاصية الغموض بوصفها مقوّما من مقومات الشعر الرمزي.وما البناء أو أشكال الكتابة إلا وجه من وجوه الأسلوب الرمزي الذي يمكن أن يفضي إلى تنوع الدلالات الرمزية.

2 - **بناء الكتابة الفني:**

إنّ بناء المقطوعات الشعرية في "أغاني مهيار الدمشقي" يمتاز بضرب من ضروب التشكيل الفني الذي يقوم على مبدأ التركيب والتداعي. فالنصوص بمجموعاتها السبع، باستثناء المجموعة السابعة تستهلّ بمزمور بما يعنيه هذا الاستهلال من بعد رمزي ديني مقدّس باعتبار أن المزمور"وجمعها مزامير هو من أسماء أسفار العهد القديم وهي تنسب إلى داود عليه السلام، وتعني ما يتغنّى به من الزبور وضروب الدعاء، وقد عرف داود بحسن الصوت والإنشاد، ومن معاني المزمور كما في لسان العرب "الآلة التي يزمّر بها"[1].

إنّ استخلاص دلالة الإنشاد من المزامير وثيق الصلة بعنوان الديوان نفسه، فقد شاء له الشاعر أن يكون أغاني يرتّلها جاعلا من شخصية مهيار بطلا أسطوريا متعدّد الوجوه " يقف على سراط تتقاطع عنده القيم والعوالم، يرصد الحركة الكليّة ويستجلي الأسرار" كائنا رمزيا شعريا قدّ

---

[1]- لسان العرب ص 1761

من ورق يشد أوصال النص الجامع ويربط بين مختلف الحركات واللوحات والمشاهد بخيط ناظم تنشدّ إليه الصور بأنواعها، البسيطة والمركبة، الجزئية والكلية، الدرامية والمسرودة والملحمية..مشكّلة عالما من الأساطير وسحر الرمز بين تشكّل وعدم.تنمو شخصية مهيار في هذا المسار وتتوزّع إلي وجوه: وجه الكائن الصوفي:

ملك مهيار,

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرار[1]

مثقلا بالمعاني، متسائلا عن المصير:"أهنا، أهناك يوم آخر؟[2]. زئبقيّ الوجود لا يتحدّد مداه " بين الصدى والنداء يختبئ"[3]علويّ المنزلة "مبتدئا سماءه في آخر السماء"[4]، رافضا، حائرا، متعاليا، "يحمل في عينيه نبوّة البحار"[5].

إنّه الخالق الشقيّ، يحمل هاويته ويمشي، يطمس الدروب التي تتناهى،"نبي وشكّاك وحجة ضدّ العصر"[6].

إنّه الرافض المتمرّد الحائر المتفرّد:رافض النواميس والأعراف، متمرّد على السلطان وسلطة الآخرين:

هو ذا يتخطّى تخوم الخليفة

---

[1]-أدونيس:أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الشعرية الكاملة، ط4، دار العودة، بيروت، 1985، ص254

[2]-ن، م ص 258

[3]-ن، م ص265

[4]- ن،م ص267

[5]- ن، م ص 271

[6]- العبارة لتوفيق بكار واصفا أبي هريرة

رافعا بيرق الأفول

هادما كل دار

هوذا يرفض الإمامة

تاركا يأسه علامة

فوق وجه الفصول[1]

عرف الآخرين فرمى صخره فوقهم واستدار حاملا غرّة النهار[2]

ومن شكّه وحيرته، ينسج مهيار رؤاه، يكتب للآخرين ما يجب أن يقرؤوه، وهو فوقهم "فارس الكلمات الغريبة"، " توأم القمة الماردة"[3]:

لأنّه يحار

أعطى لنا الخيال

أقلامه، أعطى لنا كتابة[4]

وفي خلاصة: هو الرائي والناريّ والنبيّ والخفيّ والمدنّس والمقدّس والمتفرّد والمتمرّد والناطق والخالق والسابق واللاحق..

اليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي

ولي شعوبي تغذيني بحيرتها

وتستفرد بأنقاضي وأجنحتي[5]

---

[1]-ن،م ،وجه مهيار ص 268

[2]- ن،م ،الآخرون، ص 273

[3]- العبارة لمحمود درويش

[4]- ن،م ،الحيرة،ص 269

[5]- ن،م ،اليوم لي لغتي ،ص 317

إنّه مثال الرمز المتعدّد والأزمنة المتبدّلة:هو كائن نسج من أساطير بابل واليونان وآداب الفرنجة وفلسفتهم في القوّة ومن صوفية العرب والفرس والهند، تلقى فيه شيئا من" بروميثيوس" و"ديونيزوس"و"هرقل" و"العباد المجوس". وتلقى فيه رموز"أدونيس" و"اورفيوس"، يحيّرك بشكّه حتى لتخاله "زرادشت " نيتشه يخاطبك:

لا الله أختار ولا الشيطان

كلاهما جدار

كلاهما يغلق لي عينيّ

هل أبدل الجدار بالجدار

أو الحلاّج ينطق بمكنون أسراره:

قلت لكم رأيت كل شئ

في الخطوة الأولى من المسافة.."[1]

جامع بين النصوص، وهو وليد ثقافات وفلسفات وعقائد:هو نصّ ينطوي على نصوص وحداثة تنطوي على حداثات.

3-اللغة الرامزة وحداثة البلاغة:

تتّسم لغة أدونيس بالصناعة في غير ترف وبالانزياح في غير تلف، بسيطة في ظاهرها، مركّبة في باطنها، مكثّفة دون ترصيف، ممتلئة بالحركة والأبعاد والوصف، مثقلة بالخيال والصور والشعر، وجدانية في غير انسياب، مسكونة بالمعرفة والسؤال وقيعان الأسطورة في رمزية شفيفة:

---

[1]- ن،م ،قلت لكم، ص309

فمن أمثلة تركيبها:" والسنين التي تهرول عذرية الجنـــين"[1] أرخبيـــل السقطة العريقة "[2]

ومن أمثلة تكثيفها:

"مسافر تركت وجهي على

زجاج قنديلي

خريطتي أرض بلا خالق

والرفض انجيلي "[3]

ومن أمثلة تداعيها:

"لي أسراري لأمشي

فوق بيت العنكبوت

لي أسراري لأحيا

تحت أهداب اله لا يموت"[4]

ومن خصائصها الدالة على الرمز احتفاؤها بالغموض

انه كاهن حجري النعاس

انه مثقل باللغات البعيدة"[5]

وبالسؤال الوجودي الصارخ:

"من تختار أنت يا مهيار؟

أنّى اتجهت الله أو هاوية الشيطان

---

[1]- ن،م ص273

[2]- ن،م،ص282

[3]-ن،م ص 336

[4]- ن،م ص293

[5]- ن،م،ص264

هاوية تذهب أو هاوية تجيء

والعالم اختيار.."[1]

وباللغة المشبعة بأنفاس رومانسية، دون أن تنطبع بجوهرها:

في المحيط وأمواجه العاشقة

في الجبال وغاباتها، في الصخور،

خالقا لليالي الحبالى

وطنا من رماد الجذور[2]

كما يستخدم "أدونيس" القناع في قسم المرثيات المعنـون ب "المـوت المعاد".وفي هذا الفضاء من النصّ يستعير الشاعر شخـصيات مـن التراث (عمر ابن الخطاب و أبي نواس والحلاّج وبشّار) ويعيد إنتـاج أصواتها وهيئاتها في سياق استعاري، كاسيا إياها أبعادا رمزية، يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي، وتتناغم فيها إيقاعـات الـزمن والموسـيقى المنحوتة من رمزية الحجر حين تشفّ مع المطر وعذابات الدمن،وحين تتشاكل الصور، وتتداخل في هيئة من التكثيف تمتح فـي سـريّة مـن معجم التراث وتخترقه نحو رمزية حديثة، يقول في مرثية بشار:

لاتبكه واتركه للسوط وللخليفة المجنون

وسمّه الشيطان أو فسمّه الطاعون

فهو هنا، هناك ما يزال

يهدر في الشوارع الصمّاء

[1]- ن،م ص 288

[2]- ن،م ص296

يهدر في أغوارنا الخرساء

يهدر كالزلزال.[1]

وانظره في مرثية أبي نواس :

تائه والنهار حولك دهر من الدمن

شاعر كيف يشرئبّ

على وجهك الزمن[2]

إنّ لغة أدونيس بهذا المعنى، مهما قلّبتها تنزع منزع الرمزيـــة توليـــدا وتجريد وإيقاعا، ترسم المسافة بين الدال والمدلول، غموضا لايبلغ فيه المعنى درجة الالتباس أو الانحباس. وهو في شعره، عموما، يتجـــاوز مألوف الصور والصياغات المكرورة، يخاتل متقبّل أدبه بلعبة تـــشكيل اللغة، بانيا نظامه الرمزي من كيماء الشعر والشعور والرؤيا.منـــشغلا بتقنية الانزياح انشغالا لافتا للانتباه.

4-الإيقاع ورمزية الشعر:

مثلما للغة صلة بالإيقاع، تولّده وتنشأ منه، فانّ للإيقاع، خارج صلته الحتمية بالنظام العروضي، علاقة صميمة بالصورة والرمز وطقوس الأسطورة أي بشعرية القصيدة. ومن خلال جماع أصوات القصيدة وأجراسها ومعمارها وفضاءات صمتها يتدفّق الرمز وتتعدّد المباني وتتنوّع المغاني. وقد أدرك الرمزيون قيمة التحرّر من الوزنية وتعامل أدونيس مع هذه الخاصية تعاملا متدرّجا، فقد واءم في هذه المرحلة بين

[1]- ن،م ص428

[2]- ن،م ص425

أبنية النظام القديم والشعر المنثور، فاعتمد بعض البحور الشعرية واستخدم في هذا الصدد الرجز بنسبة كبيرة 44./. من مجموع البحور المستخدمة ثم المتدارك 18./. ثم الرمل 10./. ثم السريع 7./. رغم انخفاض نسبة استخدام الشعر العمودي في ديوانه الثالث إلى نحو نصف نسبته في الديوان الثاني "أوراق في الريح ".

إنّ نهج الكتابة هذا وفي سياق التمهيد لقصيدة النثر قد أفضى به إلى المزج بين تشكيلات عروضية مختلفة في المقطوعة الواحدة وفي السطر الشعري الواحد، أحيانا، ممّا ولّد أنساقا شعرية جديدة لعبت فيها أنظمة القوافي المتغيّرة وظيفة مهمّة في توزيع الأجراس. فهو يعتمد تقنية التناوب بين الأروية المتجانسة :

ليس نجما ليس إيحاء نبيّ
ليس وجها خاشعا للقمر
هو ذا يأتي كرمح وثنيّ[1]

وقد يستخدم في بعض القصائد نظام التتالي، فيما يشبه التصريع:

ملك مهيار
ملك والحلم له قصر وحدائق نار
واليوم شكاه للكلمات
صوت مات [2]

---

[1]-ن،م ص253
[2]- ن،م ص254

وقد يميل إلى خلق ضرب من التصادي بين القوافي فتصير كأنّها رجع صدى في مثل قوله:

من شجر يعشق صمت الجرح
من شجر يسهر فوق الجرح
مقوّس الأهداب واليدين
يا عالما مزينا بالحلم والحنين
يا عالما يسقط في جبيني
مرتسما كالجرح[1]

إنّ هذا التعايش بين بنيتي التراث والحداثة في كتابة أدونيس الشعرية ليس إلا وليد الرغبة في الانعتاق من المنظومة التقليدية وبناء رؤية للحداثة الشعرية تشكّل النزعة الرمزية أبرز مقوّماتها.ومن هنا توجّب النظر إلى الدلالة على أنها حصيلة هذا التواشج بين المبنى والمعنى والمغنى في سياق التعامل الرمزي بين هذه المكوّنات الأساسية للنصّ الأدونيسي. وما هذه الدلالة الجامعة إلاّ مظهر من بنية شاملة يتأسس عليها النصّ، منجزا فنيا في علاقته برؤية العالم. ويمكن القول إنّ هذه البنية الشاملة تنهض على جدلية الرفض والبناء. كما أنّ هذه البنية تتجلّى، أحسن ما تتجلّى في الشخصية الرمز من خلال خطابها وشكل صياغتها وما ترمز إليه من أبعاد.والملاحظ أنّ هذا الرفض في "أغاني مهيار الدمشقي" لا يمسّ بنية الكتابة، فحسب وإنمّا يمسّ المعتقد والرؤية إلى السياسة والمجتمع والتاريخ تمرّدا على "القبة الصفراء

[1]- ن ،م ص273

والقطيع، بالمعنى النيتشوي، والشرطيّ والآلهة والسلطان والـشيطان".
ومن الرفض يولد بناء لا مدى له: قوامه الشكّ والحيرة ونشدان الحرية التي تفصح في بعض معالمها عن غربة وجودية وأفق رمزي وفلسفي وأسطوري تتداخل النصوص، قديمها وحديثها فيه.

5-الأبعاد الدرامية للقناع والرمز:

يلعب القناع وظيفة استعارية حسب ما أشار إلي ذلك "جابر عـصفور" في دراسة له حول "أقنعة الشاعر المعاصر، مهيار الدمشقي"[1]
وعلى هذا الأساس يتّصل القناع من جهة الوظيفة والوسـيلة بـالرمز، ذلك "أنّ القناع رمز يتّخذه الشاعر العربي المعاصـر ليـضفي علـى صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عـن التـدفّق المباشـر للذات..وغالبا ما يتمثّل دور القناع في شخـصية مـن الشخـصيات، فتفيض هذه الشخـصية علـى قـصيدة القنـاع وتتحـدّث بـضمير المتكلّم..ولكن ندرك شيئا فشيئا أنّ الشخصية في القصيدة ليست سـوى قناع ينطق الشاعر من خلاله.."[2]
إنّ هذا التداخل في النظام العلامي للضمائر بين الشخصية المتكلّمة في النصّ المرموز إليها ولسان الكاتب يفضي إلى تشاكل وهمـي إذا مـا انكشف السياق الرمزي وتبيّنت صفات الشخصية ومرجعياتهـا.ولعـلّ هذه اللعبة التشكيلية وما يخالطها من تجاذب وتنافر في الآن نفسه بين فضاء المؤلّف وفضاء الشخصية بأبعادها الأسطورية والتاريخية مـن

[1]- جابر عصفور:أقنعة الشاعر المعاصر، مهيار الدمشقي، فصول المجلد 1العدد4، يوليو 1981 ص132
[2]- ن،م، ص 132

شأنها أن تحيل الذات الكاتبة إلـى ذات متقمّصة لـدور الشخـصية وصفاتها، فتحلّ فيها بالتماهي (التقمّص) (Identification)، إذا استعرنا المصطلح الدرامي الأرسطي وترسم إزاءها مسافة الفـصل والتبعيـد (Distanciation) حسب المصطلح الملحمي البرشتي.

وإذا كانت لعبة التماهي والتبعيد هي من صميم المكوّنـات الدراميـة للشخصية من خلال ما تتلفّظ به مشكّلة البعد الدرامي الثاوي في النص والقابل للتمسرح أي ما يطلق عليه بارط ب (La potentialité du texte dramatique) "وجود النص الدرامي بالقوة"، فإنّ هذه اللعبـة تـنهض على مقوّمين أساسين في العمل الدرامي همـا الـصراع والحواريـة (Dialogisme)[1] ببعديها المفتـوح عـن طريـق الحـوار (Dialogue) والمغلق بوساطة "المونولوج"[2](Monologue).وإذا كان النصّ المسرحي قائما على التلفظ المضاعف(double énonciation) حسب عبـارة "آن ايبرسـفلد" (Anne,Ubersfeld) فإنّـه يـشتمل علـى طبقتـين متمايزتين:موضوع الطبقـة الأولـى الـتلفظ المباشـر(énonciation immédiat)، محورهـا المؤلـف العـالم بالإشـارات المسرحية(Didascalies) (بما في ذلك الإشـارات الركحيـة وأسـماء الأمكنة وأسماء الشخوص..)، أمّا الطبقة الثانية فمجالها الحوار برمّتـه

---

[1]- تقول"آن ايبرسفلد" (Ubersfeld Anne) في كتابها :
(Lire le théâtre, Editions sociales; Paris, 1993) بالصـفحة 264 "إن الحوارية من داخل خطاب الشخصية ليست انشطارا لصوتين كما يعتبر ذلك "باختين" (Bakhtine)، وإنّما هي تلصيق (Collage) أو تركيـب (Montage) ملفوظات مختلفة اختلافا جذريا."

[2]- آثرنا أن نترجمها على ما ذكرنا تحاشيا لترجمات أخرى مثل المناجاة الفردية أو الحوار الفردي وغيرها..(انظر على سبيل المثال ترجمة إبراهيم حمادة للفظة المذكورة بالمناجاة الفردية في "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، دت، ص597"

-بما في ذلك المونولوج-وهو الذي يشكّل مجالا لتلفّظ الشخصية المباشر.كما أنّ مجموع الخطاب يتكوّن من مجموعتين فرعيتين(Sous-ensembles) هما:

أ- الخطاب الناقل (Discours rapporteur) ويكون المرسِل (Destinateur) فيه هو المؤلّف (L'auteur) والخاط (Scripteur)

ب-الخطاب المنقول (Discours rapporté) ويكون المتكلّم فيه(Locuteur) هو الشخصية، ومن كلّ هذا تتشكّل العملية التواصلية (Procès de communication) بين وجوه (Figures) أي شخصيات تأخذ موقعها داخل عملية تواصلية مختلفة هي التي توحّد بين الكاتب والجمهور، ولهذا ندرك كيف أنّ كلّ قراءة ترفض دمج الحوار داخل عملية تواصل مغايرة، لايمكن إلاّ أن تفقد تأثير المعنى الخاص بالمسرح.."[1]

والذي يهمّنا في سياق حديثنا عن الأبعاد الدرامية للقناع في الشعرالعربي الحديث هو مصطلح "التلفّظ المضاعف" الذي يمكن أن نستعيره للحديث عن الظاهرة الشعرية المقنّعة، أو الخطاب المقنّع انطلاقا من الشخصية الرمزية مهيار الدمشقي بتعدّد محاملها. فقد بدا لنا أنّ هذا القناع من جهة الخطاب هو صورة من صور التنكّر(Déguisement) الذي قامت عليه الدراما الكلاسيكية منذ نشأتها وفي إطار اللحظة الديونيسية وصولا إلى تشكّل القناع مع تجارب المسرح الحديث. بل لعلّ التنكّر صار موضوعا من موضوعات دراسة

1- Anne, Ubersfeld, Lire le théâtre, P 229

المسرح وفق المناهج الحداثية، وإن حاولنا أن نستفيد من نتائج بعض البحوث أمكن القول "إن القناع يبسط بوصفه تنكّرا"[1] وأنّ له أدوارا(rôles) وأشكالا(formes) وبهذا الاعتبار يمكن قراءة رمز "مهيار الدمشقي" على أنّه وجه تنكّري على صعيد اللفظ (Déguisement verbal) والمظهر(Déguisement d'apparence) دون " أن يعني التنكّر تغييرا في الهويّة أو المظهر"[2]

لعلّنا بهذه المفاتيح النظرية، يمكن أن ندرك:

1- أشكال التعدّد الصوتي التي تحفل بها "أغاني مهيار الدمشقي بدءا من ازدواجية التسمية(مهياربن مرزويه الديلمي، المولود سنة 360هـ والمتوفىسنة428هـ ببغداد وأدونيس الدمشقي، شاعرنا علي أحمد سعيد اسبر المولود سنة 1930 بقرية قصّابين السورية والذي استعار اسم أدونيس) وصولا إلى تعدّد الوجوه التي يحفل بها هذا القناع، كما أسلفنا القول.فضلا عن صيغ التنكّر الفنية التي تسبغ على الشخصية أبعادا أسطورية ودرامية، محمّلة بدلالات الرفض والتمرّد التي هي القاسم المشترك بين مهيار الديلمي البغدادي وأدونيس الدمشقي.

2- تعدّد الصفات وتقلّب أطوار الشخصية القناع، فليس بإمكان القارئ أن يقبض على صورة محدّدة ونهائية للشخصية من جهة مرجعها الأسطوري والواقعي ومن جهة خطابها المتعدّد، لكونها شخصية

1- انظر: Forestier, Georges, Esthétique de L'identité Dans le Théâtre Français, le déguisement et ses avatars, Droz, Geneve1988, P43

2- ن،م ص 57

مقنّعة، محاصرة بشبكة رمزية، تأبى المكوث على سطح المعنى، وخارج كل معنى جاهز تكون. بهذا الاعتبار يكتسي البطل بعدا أسطوريا متعدّد الطقوس والحالات والهواجس والتأمّلات ويكون مدارا للتأويل النصّي لأنّه يشغل فضاء رمزيا بلا حدود لكونه علامة تمرّد وثورة دائمة كما يتبدّى ذلك في خطاب المتكلم في النصّ ثم لكونه أيضا يتوق دوما إلى اللاوصول، إلى الحضور في الغياب، حيث يهيم البطل الأسطوري باحثا عن الحقيقة، ولا حقيقة إلاّ عشقه للمخاطرة وقدرته على صنع مصيره بالخيال "مادامت الأشياء التي يصنعها متحرّكة ومادام تملّكنا للأشياء لا ينتزعها من نفسها ومنّا ولكن في حركة اللاتملّك تتوحّد الأشياء في المخاطرة حيث نظلّ مندمجين بلا احتراز في مكان لا يشدّنا إليه فيه شئ.."[1]

والحاصل: إنّ الراصد لحركة الشعر العربي الحديث لا يمكن له بأيّ حال من الأحوال أن يغضّ الطرف عن الحضور المتنامي للنزعة الرمزية في شتى تمظهراتها في المعجم والإيقاع والصورة والأسطورة وان بدا ذلك متفاوتا من موجة شعرية إلى أخرى ومن تجربة شاعر إلى تجربة شاعر آخر، أي من الرمزية التي لا تتجاوز البنية السطحية للقصيدة إلى الرمزية التي تشكّل مدار رؤية وجوهر كتابة.وقد مثّلت تجربة أدونيس محاولة في تأصيل الرمزية دون أن ننفي أثر المدرسة الغربية الرمزية على شعره.ويمكن أن نطلق على تجربته في

1- Blanchot, Maurice:L'espace littéraire, coll., Idées, Gallimard, Paris, 1968 P, 183

كتابة"أغاني مهيار الدمشقي" التي حلّلنا بعض ملامحها تسمية" قصيدة الرمز المقنّع " حسب عبارة " حاتم الصكر" حين يصل الشاعر الحديث " بالرمز والأسطورة إلى فضاء أوسع مدى، حين يبتكر القناع بأسلوبيته القصصية القائمة على التلبّس، وانسحاب الشاعر من النص، ليخلي مساحته لأنا آخر، يظلّ على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا، لكنّه في الواقع، يتطابق معها إلى حدّ التلاشي الصوتي والوجودي والنحوي في هيئة النصّ وتشكّله النهائي "[1]

وخلاصة القول: إنّ النزعة الرمزية في الشعر العربي الحديث تظلّ في حاجة إلى مزيد البحث والتعمّق والتحليل والكشف عن طابعها النصّي المتعدّد وممّا لا شكّ فيه فانّ اقتصارنا على دراسة عينة من شعر أدونيس لا يمكن أن يشكّل، في الأخير، إلاّ نموذجا حيّا من نماذج هذه الكتابة التي تبقى مادتها الفنية والمضمونية في حاجة إلى مزيد الكشف.ولنا أن نتساءل:هل أنّ الرمزية في شعرنا العربي الحديث والمعاصر بلغت من المذهبية ما يحقّق شرط اكتمالها ونزوعها نحو الخصوصية أم ظلّت هامشا من هوامش الشعر الرمزي العالمي ؟

---

[1] - حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ط1, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1999 ص 106

الرمز والأسطورة في شعر بدر شاكر السيّاب
" أنشودة المطر" أنموذجا

I- في مفهوم الأسطورة:

ليس من اليسير تعريف الأسطورة، لتشابك محاولات تعريفها وتعدّد مستويات قراءتها وتداخل وظائفها ويمكن أن نختزل هذه المستويات في زوايا النظر التالية:

1-الزاوية الفلسفية ومن خلالها عرفت الأسطورة (Mythos) ومدارها المتخيّل (L'imaginaire) والتخيّل مقابل العقل "لوغوس"(Logos) وطبيعته التفكير والنظام وعلى هذا الأساس عرّف"لالاند" الأسطورة في معجمه الفلسفي بأنّها "قصّة خرافية لها أصل شعبي غير مفكّر فيه تعرض لكائنات غير بشرية في هيئة بشرية وتسبغ على أفعالها أو مغامراتها معنى رمزي"[1]

2-الزاوية النفسية: من خلال الصلة التي عقدها كل من"سيجموند فرويد"(Sigmund Freud) و"كارل يونج" (Carl Gustav, Jung) بين

1- **Lalande, André**: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Puf, Paris, 1996, P665

الأسطورة من جهة والحلم واللاشعور من جهة ثانية وفي هذا الصدد يقول "اريك فروم" (Erich, Fromm) "لقد تغيّر الموقف من الأحلام والأساطير تغيّرا كلّيا خلال العقود الأخيرة.وكانت كتابات "فرويد"عاملا كبيرا من عوامل هذا التغيير.. فعكف على دراسة الحلم بوصفه ظاهرة بشرية جامعة ومشتركة بين الإنسان السليم والإنسان المريض على السواء.وقد تبيّن له أنّ الأحلام لم تكن تختلف اختلافا جوهريا عن الأساطير وحكايات الجنّيات.."[1]

وهكذا يعدّ فرويد، بلا منازع ممّن فتحوا مسالك البحث في الشخصية بأبعادها الفردية السلوكية انطلاقا من "العامل الليبيدي" وصولا إلى تفكيك مقومات إبداعها الذاتية في صلته بتاريخ الشخصية الذاتي والموضوعي وفي هذا السياق"اعتنى فرويد بالإبداع فيما كتب عن الأدب والفنّ، فذهب إلى أنّ الخلق الأدبي والفنّي قابل لأن ينظر إليه في علاقته بنشاطات بشرية هي اللعب والتخيّل والحلم"[2]

أما "يونج" ،فكانت إضافته متميّزة في هذا الجانب بتوسيع مفهوم دائرة "اللاشعور الفردي " ليشمل مفهوم "اللاشعور الجمعي" وربطه بالأساطير وصوغه لنظرية في الأنماط البشرية والنماذج العليا مؤكدا أنّ "مفهوم اللاشعور الجمعي ليس أمرا تأمّليا أو فلسفيا ،وإنّما هو مفهوم "امبيريقي"لم يجرؤ على أكثر من افتراض وجود غرائز وعوامل فطرية قبلية،يتأثّر بها النشاط الإنساني وذلك ما لا تستطيع الدراسات النفسية

---

[1] -اريك فروم:اللغة المنسية، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي المركز الثقافي العربي، بيروت، الرباط، ط1، 1992، ص14

[2] - حسين الواد:في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، 1985ص6

أن تتكره. فالإنسان يستبقي لا شعوريا المنـاطق المعرفيـة مـا قبـل التاريخية والتي عبّر عنها بشكل غير مباشر في الأسطورة.."[1]

3-الزاوية الأنتروبولوجية:إذا كانت لفظة الانتروبواوجيا مـن خـلال استعمالها منذ القرن الثامن عشر تهدف إلى دراسة المختلف والمؤتلف بين الشعوب في عاداتها وثقافتها ومنتوجها الإبداعي بـالتركيز علـى الإنسان في مدار تطوره السلالي وصولا إلى الرمـزي والأسـطوري والمعتقدي والديني، فإنّ "كلود ليفي ستروس" (Claude Lévi, Strauss) يعدّ في هذا المجال رائدا من روّاد تأسيس علم الأساطير(Mythologie) وهو علم يهتمّ بالأسطورة في ذاتها بدراسة مكوّناتها وأنظمـة تـشكّلها وعلاقتها بسائر الأساطير السابقة واللاحقة، بصرف النظر عن العوامل الاجتماعية أو الاقتصادية المنشئة لها.ومزيّة "ستروس" أنّه فـي إطـار منهجه البنيوي الأنتروبولوجي استطاع من خلال البحث عن الأنمـوذج الأساسي أن يصوغ نظاما مشتركا يحفر فـي الأسـاطير ،بوصـفها تعبيرات بشرية ويكشف عن أنساقها ،بالربط بين نظـامي الأسـطورة واللغة القائمين على التفاعل.ووفق منهج ربط الماضي بالحاضر، وفي هذا السياق من فهم الظاهرة وتفكيكها وفق نسق الترابط بين الأسـاطير وتكرارها يطرح "ستروس" إشكالية تعريف الأسطورة بقوله" لنفهم مـا الأسطورة، هل ليس لدينا اختيار إلاّ بين السطحية و السفسطة؟ فالبعض يعتقد بأنّ كلّ مجتمع يعبّر من داخل أساطيره عن مشاعر جوهرية مثل

---

[1]-عبد الفتّاح محمّد أحمد:المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، ط1، 1987، ص21

الحبّ والكراهية أو الانتقام، وهي مشاعر مشتركة بين البشرية جمعاء، وبالنسبة لآخرين، فإنّ الأساطير تؤسّس لمحاولات في تفسير الظـواهر التي يعسر فهمها"[1]

4- الزاوية السيميائية: يعدّ "رولان بارط" من بين المنظرين الأساسيين الذين نظّروا للسيميولوجيا (semiologie) أو "علـم العلامـات" حـسب المشاع في تعريبها. والذي يهمّنا في هذا السياق هو مدى إسهام "بارط" في قراءة "الأساطير" بمنظور معاصـر يتجـاوز المفـاهيم التقليديـة للأسطورة. وإذا عدنا إلى القـسم الثـاني مـن كتابـه "أسـطوريات" (Mythologies) ألفينا "بارط" يحاول أن يقدّم تعريفا للأسطورة باعتبارها كلاما (Parole) "وهو ليس أيّ كلام، إذ يجب أن تتوفّر في اللغة شروط خاصة لتصبح أسطورة..ولكن الذي يجب طرحه منذ البدايـة هـو أنّ الأسطورة نظامُ تواصل، وهي رسالة(Message)"[2] كما أنّنا نلاحظ مـن خلال هذا القسم أنّ "بارط" يعيد إنتاج مفهوم الأسطورة في ظلّ الراهن المعيش حيث صارت الأسطورة نظاما تواصليا يشتمل على نظامين من العلامات: النظام اللغوي بوصفه كلاما تقيم الأسـطورة بـه نظامهـا الخاص بعد أن تستحوذ عليه، ونظام الأسطورة ذاتها بوصفها لغة ثانية "لغة اللغة" نعبّر من خلالها عن اللغة الأولـى.وبهـذا قـارب "بـارط" الأسطورة من جهة كونها "نوعا من الدلالة وهي شـكل، إذ لا تعـرّف

1- Claude Lévi, Strauss:Anthropologie structurale.Plon, 1958et1974, P228

2- Roland, Barthes: Mythologies , Ed, DU Seuil,1957,P 194

الأسطورة بمحتوى رسالتها، وإنّما بما به تنتظم، فحدودها الشكلية قائمة، أمّا مادتها فلا تتحدّد.."[1]

لايمكن للباحث القول بزوايا النظر الأربع فحسب وإنّما تعدّدت مناحي التعامل مع الأسطورة إلى حدّ الاختلاف في الفهم والتأويل والتوظيف، ولعلّ هذا ما حدا ب "ميرسيا إيلياد"، أحد الذين اهتمّوا اهتماما خاصا بالأسطورة إلى القول بعد أن استعرض صعوبة تعريف الأسطورة"علينا أن نأخذ في الحسبان أنّ الأسطورة هي واقع ثقافي معقّد كلّ التعقيد، وبمقدور المرء أن يتناولها، ويشرحها من خلال منظورات متعدّدة ومتكاملة."[2]

وإذا كانت الأسطورة أداة لتفسير العالم، فهي كذلك لأنّ الشعر من صميم كيانها.وإذا كانت الأسطورة بحثا عن الحقيقة، تعبيرا عن القلق، تطلّعا إلى الحلم، فإنّها كذلك لأنّها مسكونة بالشعر والخيال والخرافة. وحين نكون أمام الأسطورة نعرّفها وأمام الشعر نفحصه، فإنّ الخط الفاصل بينهما لا نكاد ندركه، خصوصا إذا كان الشعر ينشئ مكوّناته وينتج أبعاده من الأسطورة وبها يتشكّل. وقتها يتولّد البعد الثالث وهو الرمز الذي ينشأ من إيماء العبارة وشعرية الصورة ومرامي الخيال وطقوس الكلام وأحلام طفولة البشرية.

---

[1]- المرجع نفسه ص 200

[2]- مرسيا ايلياد ملامح من الأسطورة، ترجمة حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995، ص11

وإذا كان لابدّ من تعريف للأسطورة، فالأجدر أن لا نعرّفها باعتبارها: "الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية"[1]أو بأنّها "نتاج صبياني لخيال مهوّش ووهم نزق "[2]أو بأنّها" أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود صنع بمنطق عاطفي كان يخلو من المسبّبات، امتزج فيه الدين بالتاريخ والعلم بالخيال والحلم بالواقع"[3]أو بأنّها" فنّ الإنسان البدائي الذي هو مزيج من السحر والدين والتاريخ والتأمّل والحلم صيغ بأسلوب تتبدّى فيه الأحداث كأنّها أحلام طفولية في عصور خرافية"[4] وإنّما أن نعرّفها، ونحن في سياق الحديث عن الشعر، بأنّها طاقة من خيال رامز تكشف عن وعي خصيب باللغة ندرك عبرها مدى قدرة الإنسان على التوحّد بالعالم والأشياء من خلال قدرة هذا الخيال على صنع الوهم /الحقيقة، حيث لا تتجلّى الأشياء بالمعقول وإنّما بالإدراك والتخيّل.

إنّ هذا التعريف المخصوص يروم ربط الشعري بالرمزي والرمزي بالأسطوري والأسطوري بالشعر في حركة توليف بين الخيال والفكر واللغة، حيث الأسطورة في أصلها فكر بدائي صار بالخيال واللغة ضربا من ضروب الشعر يهوّم نحو المجهول، فلا هذا الفكر هو من الحلم ولا هو من الحقيقة ولا هو سليل الدين أو السحر، إنّما هو خيال وحلم وواقع، هو فنّ استلهام الحقيقة من خلال البحث عنها.

1- شكري عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1959، ص85

2- عبد الرضا علي: السيّاب والأسطورة، ، وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978، ص19

3- م ن ص19

4- فاروق خورشيد: الأسطورة عند العرب، مجلّة الدوحة القطرية، قطر، عدد مايو 1976، ص60

وإذا كانت الأسطورة بهذه الأبعاد والتجلّيات تبيّن وجوب أن تستلهم وأن توظّف في الأدب والمسرح وأجناس الفنون الأخرى، وبالأحرى في الشعر، حيث صلات القربى قائمة، وحيث أنّ الانسجام معقود بينهما(الأسطورة والشعر)، إذ من المؤكّد "أنّ الشاعر وصانع الأسطورة يبدو كلّ منهما يحيا في العالم نفسه، فكلاهما ينطوي على القوة الأساسية نفسها، وهي قوة التشخيص. وكلاهما لم يكن قادرا على تأمّل أيّ موضوع، دون أن يمنحه حياة داخلية وشكلا إنسانيا."[1]

II-البدايات :

يمكن القول أنّ بدايات استخدام الأسطورة في الأدب العربي وفي الشعر، على وجه الخصوص قديمة، وتكفي العودة إلى مقال ل"أحمد شمس الدين الحجاجي" بعنوان:"الأسطورة والشعر العربي، المكوّنات الأولى"[2]لرصد أشكال العودة إلى الأساطير والخرافات وفهم مصادر الإبداع والإلهام كما كان يتصوّرها العرب، حيث كان الشعر من وحي الجنّ، فهذا حسّان ابن ثابت يقول:"ولي صاحب من بني الشيصبان، فحينا أقول وحينا هوه"

وهذا شعر الأعشى والفرزدق مليء بأسماء الجنّ والشياطين، وكلّها أسماء لا تصل قطعا إلى ما ينسج في الأساطير اليونانية والكنعانية والبابلية والمصرية من أجواء وعوالم شعرية ورموز كثيفة الدلالات.

---

[1]- عبد الرضا علي: السيّاب والأسطورة، العراق، 1978، ص 23

[2]- مجلة فصول، المجلد الرابع العدد الثاني، 1984ص42

إنّ عطالة الرمز الخرافي والأسطوري وضيق أفقه الشعري وانحباس وظيفته في نسيج القصيدة العربية القديمة مسألة تحتاج إلى الدرس المتأنّي والفحص العميق.

وما يمكن تأكيده، في هذا الصدد، هو أنّ توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث لم يبدأ مع السيّاب وإنّما مع "إلياس أبو شبكة"و"أحمد زكي أبوشادي"و"المازني"و"العقّاد"و"علي محمود طه""فقد كثرت الإشارات الأسطورية عند روّاد حركة التجديد الأولى وكانت تتفاوت بين تصميم بعضهم على رفد الشعر العربي بها باعتبارها من روائع النصّ الإنساني البدائي وبين المصادفة التي حدث بآخرين إلى استخدامها نتيجة عامل ذاتي وتأثّر آني بحت"[1]

وعموما فإنّ هذه المرحلة من استخدام الأسطورة في الشعر العربي تتجاوز حدود النقل الجاهز لبعض الأساطير الإغريقية والرومانية والدينية، وظلّ الرمز الأسطوري مجرّد إشارة عقيمة لا تنتج المعنى ولا الصورة ولا حسّ التكثيف.

بهذا المعنى يكون دور السيّاب رياديا، حيث استفاد من تجربة الأوائل، وعلى رأسهم "علي محمود طه".يقول السيّاب "وقعت تحت تأثير المصري "علي محمود طه" فترة من الزمن وعن طريق هذا الشاعر تعرّفت على آفاق جديدة من الشعر حين قرأت ترجماته للشعراء الإنجليز والفرنسيين"[2]

---

[1]- عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، العراق، 1978، ص26

[2]- محمود العبطة، بدر شاكر السيّاب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، بغداد، 1965، ص82

III- العوامـــــــــــــــــــل :

نروم في هذا العنصر رصد العوامل التي أنتجت ظاهرة ميل السيّاب إلى الأسطورة، وفي هذا الصدد، فإن" النقاد يجمعون على أنّ مصادر السيّاب الأسطورية يمكن حصرها في:

1- كتاب الغصن الذهبي ل "فريزر"، ترجمه "جبرا إبراهيم جبرا" في مناسبتين، الأولى في خريف 1954بنشر فصلين من الكتاب المذكور وثانيهما سنة 1957حيث ترجمه برمّته، وكانت لهذه الترجمة أثرها على الشعر، إذ فتح للإبداع الشعري العربي آفاقا جديدة في استغلال الأسطورة وتوظيفها.

ولعلّ قيمة هذا الكتاب تكمن في كونه اضطلع برصد مختلف الطقوس والأساطير عند البابليين والمصريين والفينيقيين واليونان، فقد كـــشف عن مجال التحام العديد من هذه الرموز في رؤية إنسانية جامعة، رغم اختلاف الأسماء وتفاصيل الوقائع، حيث النماء، مثلا، وجه من وجـــوه الحياة تكرّرت علاماتـــه من خلال الشخوص" تمـــوز"عند البابليـــن و"أوزيريس"عند المصريين و"أدونيس"عند الفينيقيين والإغريق وهلـــمّ جرّا..

إنّ هذه الشخوص بمختلف تركيباتها وأجناسها وأطرها المرجعية صارت في عرف السيّاب رموزا للنضال ضدّ الجفاف والعقم والموت واليباس وانتصارا للنماء والخصب والحياة.لذا فهي تنتشر انتشارا وتتآلف في القصيدة الواحدة وفي القصائد المتعدّدة.

1 – الكتب الدينية المقدّسة: وذلك باستلهام الأبعاد الإنسانية التي سعت بعض الديانات، عبر تعاليمها، إلى تحقيقها.

3–أساطير العالم القديم.

4– التجربة الشعرية الإنسانية بالتركيز على التجربة "الأليوتية" والتجربة الستويلية"[1]

5– الحكايات الشعبية ببعديها الاجتماعي والتراثي.

وإذا كان السيّاب قد أنتج خلال حياته التي لم تتجاوز ثمانية وثلاثين عاما أكثر من 244 قصيدة توزّعت على دواوينه:

–"أزهار ذابلة" صدر سنة 1947

–"أساطير" صدر سنة 1950

–"المعبد الغريق"صدر سنة 1962

–"منزل الأقنان" صدر سنة 1963

–"شناشيل بنت الجلبي"صدر سنة 1964

–"إقبال" صدر سنة 1965

فإنّ ديوانه "أنشودة المطر"[2]الصادر سنة 1960والجامع لقصائد الشاعر المطوّلة التي أنتجها طوال فترة الخمسينات، عكس صورة شاعر سكنه التوتر والقلق الدائم والوعي الحاد بمصير الذات والعالم، فكانت الأسطورة بمضامينها وأبعادها ورموزها وسيلته الفنية التي عبّر من خلالها عن هواجسه وأحلامه ومواقفه وانتمائه إلى الإنسان، فبثّ فيها

---

[1]- انظر مقال "السيّاب بين مؤثّرات "اليوت"و"ستيول"، نذير العظمة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد10، شبّاط، 1981 ص79

[2]-أنشودة المطر من ديوان بدر شاكرالسيّاب، دار العودة، بيروت، 1971

ومن خلالها توقه إلى عالم متغيّر"عالم الغد الفتي واهب الحياة"[1]،متجاوزا بذلك ما أسماه "عبد الرزّاق عيد" بـ "عجز المخيّلة عن استجلاء الفنّي في عناصر الواقع"[2]

وعليه، فلا عجب إن وجدنا ديوان "أنشودة المطر"يحفل بالأساطير ويعكس فترة متوتّرة من حياة الكاتب وحياة بلاده وحياة أمّته، لذلك تجلّت الكتابة عند السيّاب بوصفها انصهارا بين الذاتي والقومي والإنساني في حركة تبادل بين الذات المبدعة والتاريخ.

IV-الرمزي والأسطوري في" أنشودة المطر"

إنّ الناظر في ديوان "أنشودة المطر" المشتمل على اثنتين وثلاثين قصيدة يجد أكثر من خمس وعشرين قصيدة، على تفاوتها في الطول والقصر، تحفل بنماذج أسطورية وشخوص تراثية إنسانية وأمكنة صارت بحكم تواترها الدرامي رموزا رغم انتمائها إلى محيط الشاعر.

ومن خلال عملية إحصائية لهذه الرموز بمختلف حيّزاتها ومداليلها تبيّن أنّها تربو على الأربعين رمزا، دون اعتبار لترديد اللفظ في القصيدة الواحدة وفي القصائد جميعها.

هكذا نصل إلى نتيجة قوامها:أنّ ميل السيّاب إلى استخدام الأساطير يرجع إلى:

1-طبيعة ثقافة الشاعر الشاملة، وقد ألمعنا إلى بعض مصادرها عند الحديث عن المؤثّرات "الأليوتية" في شعره.

---

[1]-قصيدة "أنشودة المطر"، الديوان نفسه، ص481

[2]- عبد الرزّاق عيد ،الثقافي، الجمالي، الأيديولوجي ، دار الحوار، 1988، ص64

2- العوامل الذاتية والموضوعية التي شرحنا بعض مظاهرها والتي تكمن أهمّ عناصرها في الرغبة في التغيير والقطع مع السائد في التفكير، والرؤية والتعبير، وذلك بإعادة تشكيل القصيدة وفق أنظمة إيقاعية جديدة وإعادة إنتاج المعنى من خلال إعادة تشكيل الواقع بوصفه واقعا مأزوما ومهزوما، ورغم تجلّيات الحلم في شعر السيّاب وولادة الأمل في فضاء ليل القصيدة، إلاّ أنّ المآل، كان الارتداد إلى الذات يشكوها آلامه وتباريح أوجاعه.[1]

إنّ الانطلاق من النصّ بتشريحه ورصد معالم الرمز والأسطورة فيه كفيل بتبيان كلّ التفاصيل وإدراك بعض المجاهل والكشف عن معالم الرمز والأسطورة من جهة المرجع والدلالة والوظيفة.

ولابدّ من التذكير في هذا الصدد بالنهج الذي اتبعناه في قسم التعريفات وقوامه الربط بين الرمزي والأسطوري في الشعر عامة، ولعلّ هذا ما نلحظه في شعر السيّاب، حيث تمثّل الأسطورة عنده عنصر إبداع وثيق الصلة بما تنتجه، هذه الأخيرة، من دلالات رمزية،

---

[1]- انظر، على سبيل المثال، لا الحصر ما آلت إليه حالة الشاعر من عذاب ويأس في ديوانه " شناشيل ابنة الجلبي "إذ يقول في قصيدة له من هذا الديوان، عنوانها"في غابة الظلام"، ص704من ديوانه الجامع، ديوان بدر شاكر السيّاب:

أليس يكفي أيّها الإله
أنّ الفناء غاية الحياة
فتصبغ الحياة بالقتام؟
تحيلني بلا ردى حطام
سفينة كسيرة تطفو على المياه؟
هات الردى، أريد أن أنام
بين قبور أهلي المبعثرة
وراء ليل المقبرة
رصاصة الرحمة يا اله!!

إذ كان الشاعر يجد في الرمز أداة فاعلة وقادرة على تحريك ما في داخله من جوهر إنساني، " فجعل من الرمز الأسطوري عنصرا بنائيا وليس مجرّد تعمية للواقع، موظّفا إياه توظيفا غير عادي، حتّى لقد أصبح هذا الرمز بمرجعيته الأسطورية أساسا في بناء القصيدة السيّابية وقوّة في تحريك وإدارة عناصر الصراع فيها"[1]

وعليه، فلا يعنينا من رموز السيّاب وهي كثيرة، وقد تستخدم مجرّدة عن سياق أسطوري معلوم إلاّ ماكان منها وشيج الصلة بالأسطورة في معناها الفنّي[2] باعتبارها طاقة من الإيحاء تتكثّف فيها الدلالات وتتشابك فيها المستويات حدّ التباس الواقع باللاواقع مشكّلة عالما قائما بذاته لا سبيل إلى ولوجه إلاّ إذا ما انفتحت الرموز وتجلّى المرموز.

1-الرموز الأسطورية:

في إطار هذا التحديد، فإنّ الرموز الأسطورية تتعدّد مستوياتها كالآتي:

أ- الرمز التاريخي: ومن أمثلته: جنكيز و أبو الهول وأبو زيد الهلالي..

ب- الرمز الديني: ومن أسمائه المسيح و العازر و يهودا و محمّد و قابيل و هابيل و ياجوج و ماجوج..

ت- الرمز النضالي: مثل لوركا و جميلة بوحيرد..)

---

[1] - "بدر شاكر السيّاب، التجربة..ومفهوم الريادة"، ماجد صالح السامرائي، مهرجان المربد الشعري العاشر، 1989، (وثيقة مرقونة)

[2] - انظر مقال:"مكوّنات خطاب الرمز الأسطوري، عبد القادر فيدوح، المنشور بمجلة "الفكر العربي المعاصر" العدد79/78 جويلية/أوت1990

ث- الرمز الذاتي: مثل غيلان..

2- **الشخوص الأسطورية:**

من أمثلتها بعل وسيزيف وعشتار وتمــــوز و غنيميــدا و أتيــــس وسربروس وميدوزا وأفروديت وفاوســـت وهيلـــين وأبولووجوكـــست وإيزيس...

ومن خلال البحث المعجمي[1]تبيّن أنّ السيّاب اعتمد سجلاّت أســطورية متنوّعة المصادر: فقد ارتكز على الأسطورة السومرية مازجــا إيّاهــا بسياقات أسطورية ذات أصول بابلية حينا، وكنعانية أخــرى وفينيقيــة يونانية مرّة و مصرية أخرى، وهي ظاهرة تستجيب أصلا إلـــى هـــذا التداخل بين مختلف هذه الرموز الأسطورية، فأدونيس اعتبر إغريقيا، فارتبط بأفروديت ورومانيا، فارتبط بفينـــوس. ومـــا أدونـــيس، الـــه الخصب، في الأصل إلاّ سوري حيكت حوله العديد من الأساطير.

والمهمّ من كلّ هذا أنّ السيّاب لم يقتصــــر على مصــدر واحــد من الأساطير، وإنّما حاول إحياء الأسطورة البابلية(العراقية القديمــة)مــن خلال رموز تمّوز اله الخصب وعشتارقرينته، التي ترمز، بدورها إلى النماء والخصب، كما عمد إلى توظيف الأسطورة الفينيقية من خـــلال رمز بعل، ووظّف الأسطورة المصرية من خلال إيزيس وأبي الهول، واليونانية من خلال إحياء رمــز"أفروديــت"آلهــة الحــبّ اليونانيــة و"أبّولوّ" اله النور و"أوديب" رمز المأساة البشرية.

---

[1]- اعتمدنا المعجم التالي: Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine, - Pierre Gumal, Ed, 1, Puf (1951)

3-**الأمكنة الرموز:**

أ- الرموز الذاتية:ومن أمثلتها (عراق، بويب، جيكور)

ب-الرموز التاريخية: بابل

ج- الرموز الدينية:حرّاء

د-الرموز النضالية:بورسعيد، تونس، وهران

4- **الكلمات الرموز**:من جنس "مطر" و"خليج""و"رصاص " وحديد"..

هكذا نخلص إلى القول بتنوّع المصادر الأسطورية عند السياب وبكثافة الرموز الأسطورية في مجمل قصائده عامة وعلى وجه التحديد في القصائد التالية:

*"مرحى غيلان"[1]،حيث استخدم الشاعر رموز المسيح و بويب وبعل وسيزيف وغيلان وجيكور وعشتار.

*رؤيا عام 1956[2]،حيث استخدم رموز الأولمب والمسيح وتموز وغنيميدا وجنكيز ويهوذا وأتيس وبعل وعشتار وحفصة والعازر وشخنوب.

*مدينة السندباد[3]وفيها استخدم رموز السندباد والمطر وأدونيس ومحمّد والمسيح وقابيل والعازر وبابل ويهوذا.

*المومس العمياء[4]وقد استخدم فيها الشاعر رموز ميدوزا وقابيل وأوديب وجو كست وطيبة وأبو الهول وأبو العلاء وأفروديت وفاوست وهيلين وأبولو وهابيل وياجوج..

1- ديوان السيّاب، ص 324

2- ديوان السيّاب، ص 429

3- ديوان السيّاب، ص463

4 - ديوان السيّاب، ص 509

وعلى نقيض هذه القصائد، فإنّ بعضها لا يتوفّر على رموز أسطورية كثيرة مثل" أغنية في شهر آب"[1]و "غارسيا لوركا"[2]و"رسالة من مقبرة"[3]و"تمّوز جيكور"[4]و "مدينة بلا مطر"[5]و "أنشودة المطر"[6]، رغم أنّ بعض هذه القصائد"مدينة بلا مطر"و"أنشودة المطر "و"تمّوزجيكور"تحفل بأجواء أسطورية مكثّفة من خلال الطاقة الإيحائية التي تسكن الرمز إلى حدّ أنّ الرمز يصير رابطا فنّيا يشدّ أطراف القصيدة ويؤلّف بين صورها في منظومة يصنعها الفكر والوجدان والخيال والرؤيا.

إنّ هذا المظهر من استخدام الأسطورة يطرح علينا مسألة لا تتعلّق بشعر السيّاب فحسب، وإنّما بالشعر العربي الحديث، ذلك أنّ الحداثة الشعرية بما هي تجاوز لنمط القصيدة التقليدية لا تتمّ بتكثيف الأساطير والإكثار من الرموز، وإنّما بالقدرة على صهر الرمز والأسطورة في جسد القصيدة وإسكانهما نسيج الرؤيا." فالرمز قد يتحوّل إلى مجرّد تسمية، مجرد إشارة تاريخية، مجرّد لفظ" كما ذهب إلى ذلك أدونيس.ولعلّ هذا الحكم يصحّ على بعض قصائد السيّاب مثل"من رؤيا فوكاي"[7]و"رؤيا عام 1956"و"المومس العمياء"[8]حيث يتكثّف الرمز في السطر الشعري الواحد إلى درجة انحسار مجال التصوير وضيق دائرة

---

[1]- ديوان السيّاب، ص 328
[2]- ديوان السيّاب، ص 333
[3] - ديوان السيّاب، ص 389
[4] - ديوان السيّاب، ص 410
[5] - ديوان السيّاب، ص 486
[6]-- ديوان السيّاب، ص474
[7] - - ديوان السيّاب، ص355
[8] - ديوان السيّاب، ص 509

التعبير، وإلى حدّ اختناق القصيدة بمفردات الأسطورة ورموزها المتراكمة.

وإذا كان حضور الرمز في القصيدة يلعب هذا الدور المتفاوت سلبا وإيجابا، فإنّ الرمز عموما وفي شعر السيّاب، على وجه التخصيص، يعمل على "تخصيب" الرؤى الفنّية والمضمونية، ممّا يدعونا إلى إثارة وظائف الأسطورة في خطاب السيّاب الشعري.

وهي وظائف[1] يمكن توزيعها كالآتي:

- الوظيفة الإيحائية
- الوظيفة التصويرية
- الوظيفة الانفعالية
- الوظيفة التعبيرية
- الوظيفة الاجتماعية

إنّ مجمل هذه الوظائف يمكن أن تشغل حيّزين كبيرين هما:

أ-حيّز الوظيفة الشعرية في أبعادها الفنّية والجمالية.

ب-حيّز الوظيفة التعبيرية، بما تنطوي عليه من أبعاد نفسية باطنية وأبعاد اجتماعية وسياسية تعبّر عن هاجس الرفض وإرادة التجاوز.

1-الوظيفة الشعرية: سنقتصر في هذا الصدد على أنموذج واحد هو "أنشودة المطر" والملاحظ من خلال القراءة المتمعّنة أنّ اللغة تمثّل

[1]- الوظائف المقترحة تختلف في الدرجة، لا في النوع وهي مستقاة من رصد شامل لشعر السيّاب ولا علاقة مباشرة لها بتصنيف "ياكبسون"للوظائف ولمزيد التوسّع انظر كتاب "ياكبسون":" محاولات في الألسنية العامة: Essais de Linguistique générale, Ed de Minuit, Paris, 1963, P24

ركيزة من ركائز الشعر.وتمتاز بقدرتها على العدول عن أصول المعجم.وهي التي تشكّل العالم الشعري بصوره وأخيلته ورموزه، وبه تتشكّل.وتصير العبارة في هذا السياق إشارة وتصير الإشارة رمزا ويصير الرمزصورة مكثفة الأبعاد، محمّلا بالنبوءة والرؤيا ومن خلال كلّ العناصر يتشكّل الكون الشعري الجديد.

واللغة في الشعر لا تحمل دلالة مطلقة، مقدّسة.إنّها تستمدّ دلالتها من سياقها، ومن سياقها يتناسل الرمز.ومن سياقها ونظام ترتيبها ينشأ الإيقاع، وبالإيقاع تنسجم اللغة والصور والرموز وتنشأ أجواء الأساطير والأخيلة.

إنّ اللفظة في مجال الأسطورة والحلم هي طاقة سحرية مشبعة بالمعاني، وهي أداة توليد وإخصاب وعلاج نفسي[1]، تختزن طاقة مسكونة بالعجيب والمدهش.

هذا ما ينطبق على لفظة "مطر" في قصيدة "أنشودة المطر"إذ غدت نطفة تكوين منها تنشأ البنية وتتوالد وتنساب في إيقاعها ومعانيها ولغتها ومدارات رؤيتها، نابضة بالحركة والتوق إلى عالم الأمل. صار المطر في القصيدة إيقاعا حيّا، تعويذة سحرية، طفولة إنسانية، ترتيلا طقوسيا، شبيها بما كان يحدث للإنسان منذ نشوء الكون، حين كانت تستميله الأدعية والتعاويذ والطقوس لجلب المطر وطلب الخصب" فمن عادة اليونانيين في تساليا ومقدونيا عندما تطول فترات الجدب أن

[1]- لمزيد إدراك هذه الفكرة يمكن العودة على سبيل المثال، لا الحصر إلى كتابي فرويد: "الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978 و"التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1975.

يرسلوا موكبا من الأطفال يطوف بجميـــع آبـــار المنطقـــة المجـــاورة وينابيعها وتتقدّم الموكب فتاة تغطّي جسمها بالزهور ويـــسكب عليهـــا رفاقها كمّيات كبيرة من الماء في كلّ مكان، يتوقّف عنده الموكب، وهم يرتّلون:

يا الهي ابعث على السهول

مطرا هادئا خفيفا

وتزدهر الكروم

وتمتلئ حبوب الغلّة وتنضج[1]

إنّ المتأمّل في قصيدة أنشودة المطر يلحظ كثافة الرمز الأسطوري في طبقات النصّ، ما تجلّى منها وماخفي، كما يلاحظ الدور الـــذي يلعبـــه الشاعر بوساطة الرمز في ابتداع الصور وخلق التـــرابط بينهـــا عـــن طريق حركة الإيقاع، بما هي ألحان وأنغام تصدر عن الجمل القـــصار وعن معاني الأفعال وتبدّل أساليب الخطاب.

إنّ قصيدة "أنشودة المطر" تنهض على ثنائية الخصب والجفاف ومنها تتولّد ثنائية الموت والانبعاث، وعلى هذا الأساس، يمكن أن نطلق على نوع هذا الشعرمصطلح "القصيدة المائية".وهومصطلح يوحي بالاستفادة من التراث البابلي القديم، كما يشير في الآن نفسه إلى الخصائص البنائية في القصيدة القائمة على ظاهرة "الانسياب".

وعلى أساس هذا البعد يمكن اعتبار القصيدة دوائر متعانقة من ماء ينساب: ماء ينزل من السماء مدرارا وماء الأرض يسيل عرقا

---

[1]- الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ترجمة أحمد ابو يزيد، ج1، القاهرة، 1971، ص268/267

للكادحين العاملين وهو"دم العبيد المراق"على حدّ تعبير السيّاب نفسه. ويلعب الرمز في كلّ هذا عنصر الخيطَ الناظم بين الدوائر المختلفة، وقد قدّت على شكل نسيج محكم:فالدائرة الأولى مجالها التعبير عن الحبّ متعدّد الدلالات، هذا الحبّ الذي يصير فاتحة لِسفْر المطر والثورة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر[1]

إنّ الشاعر من خلال هذا المطلع يرى في عيني حبيبته تاريخ كلّ الأحبّة وكلّ الثورات، فتتشكّل الصورة ثابتة على جدران الذاكرة ثمّ سرعانما يتحرّك المشهد وتدبّ الحركة وتتولّد الأفعال صامتة في البدء ثم ناطقة (تورق، ترقص، ترجّ، تنبض..) ثم يكون الكون الأوّل وتتجلي الصور وآفاقها وتتداعى الرموز ويتكثّف الجو الأسطوري وتكون الطفولة معبرا لدخول دائرة "الأم" "التي تنام نومة اللحود، تسفّ من ترابها وتشرب المطر"وهو دخول لم يكن يحصل إلاّ بالهذيان:"كأنّ طفلا بات يهذي قبل أن ينام"وبذلك يتشكّل الحلم من الواقع: واقع الموت، وواقع الانبعاث.وعلى هذا الإيقاع تتأسّس الدائرة الثالثة من موت الأم الجسد إلى الأم الرمز، فتفرز أوسع دلالاتها حين تصير أرضا، خليجا، عراقا.ومن هذه الصورة ينشأ الموضوعي من الذاتي والأسطوري من الشعري:

وفي العراق جوع

---

[1]- قصيدة "أنشودة المطر" من ديوان السّياب ص474

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوّان والحجر

رحى تدور في الحقول حولها بشر

مطر

مطر

مطر[1]

وعلى هذا المنوال تنفتح الدائرة الرابعة لتكشف عن المعاناة الإنسانية في حركة مستقبلية، مؤكّدة الفروق الطبقية المجحفة ومظاهر الاضطهاد والحرمان المتفشّية في المجتمع:

وكلّ عام حين يعشب الثرى نجوع

ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع

مطر

مطر

مطر[2]

لا شكّ أنّ هذه القصيدة وقس على ذلك قصائد أخرى من مثل "النهـــر والموت"و"جيكوروالمدينة"تحتاج منّا إلى وقفات تحليلية، لعلّنا نستكشف من خلال قراءتها قيمة الرمز ودلالاته الفنّية في تشكيل الكيان الشعري للقصيدة.

---

[1] - - قصيدة "أنشودة المطر" من ديوان السيّاب ص478

[2] - قصيدة "أنشودة المطر" من ديوان السياب ص479

وأيّا كانت قراءتنا لقصيدة أنشودة المطر التي اخترناها أنموذجا فإنّ قدرة السيّاب على صهر الصورة بالرمز والرمز بالأسطورة تمثّل ميزة شعريته. وخاصية التصوير هذه، هي التي أشار إليها العديد من محلّلي هذه القصيدة ومن بينهم محمد شاهين الذي أقام مقارنة بين"أليوت" و"السيّاب" مركّزا تحليله على مطلع القصيدة ثمّ سائر حركاتها بقوله:"ويمثّل مطلع قصيدة السيّاب أنموذجا رائعا في القدرة على توظيف التحوّل هذا واستخدامه **قناعا** يغني الشاعر عن استخدام ضمير المتكلم المفرد أو السرد المباشر أو التقرير الوصفي...ولو نظرنا إلى هذه الصورة التي يكوّنها مطلع القصيدة والبيت الذي يليه، لوجدنا العلاقة العضوية لها مع بقية القصيدة، وكأنّ هذه الصورة تكوّن دائرة تلفّ بداخلها القصيدة بأكملها.."[1]

هكذا تكون قصيدة السيّاب تشكيلا إيحائيا وتصويرا انفعاليا، يستمدّ مقوّماته من عناصر الحلم والصورة والرمز والأسطورة. ويكفي أن نعود إلى رمز المطر في الأساطير القديمة والى رمز الماء لنكتشف دلالات الولادة والانبعاث والحلم والسفر كما يحدّد، ذلك "غاستون باشلار"[2]وهي المعاني التي توصّلنا إلى استخلاصها من خلال قراءة في الرمز كما تجلّى في القصيدة.

2- الوظيفة التعبيرية:

---

[1]- محمّد شاهين:أليوت وأثره على عبد الصبور والسيّاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1992 ص35/33

[2]- للتوسّع انظر: Gaston Bachelard, Psychanalyse du feu/ et Poétique de la rêverie, Puf;Paris, 1960

لو انطلقنا من بعض المقاطع الشعرية في "النهر والموت"[1] و"المسيح بعد الصلب"[2] و "المبغى"[3] على وجه التخصيص للاحظنا أنّ الأسطورة تمثّل أداة للانفلات من الحاضر والاستغراق في الحلم، وفي المستقبل، بالعودة إلى الماضي.

إنّ توق الشاعر الدفين إلى المجهول إنّما هو تعبير باللغة والمشاعر والصور والأنغام عن لحظة ساكنة في اللاشعور، حينما يتعلّق الأمر باستجلاء ما توحي به الذاكرة من رموز النخل"الشط البعيد" و"جيكور" التي تلتفّ في عباءة الفجر و"بويب" تحلم بالسحر.

أمّا إذا انغمر السيّاب في لحظة القلق القصوى، وركب سفين الموت الآتي واستفاق على الأوجاع وصدى العذاب، يسكن الأشياء والكون، فإنّ مأساة الكون تصير مأساته ويباس المدينة يصير يباسه.هكذا تتحوّل المدينة في شعر السيّاب إلى"حبال من طين"و"نار يمضغن قلبه" وهكذا، أيضا، تتحوّل الكلمات إلى سياط من نار تلهب وحيه ووعيه بقرارة المصير، فيتملّكه حينها يأس كالأمل وعذاب كالفرح ونشوة "كنشوة الطفل إذا ما خاف من القمر"، إنّها لحظة يغرق فيها السيّاب بين الحياة والموت، مشدودا إلى لحظة الغياب، بعد أن صار الحضور في الواقع الحيّ محاصرا بسلطة من يحصدون "عرق الجياع" .هكذا يدخل الشاعر سديم اللغة ودهاليز اللاشعور الجمعي وعالم الطفولة الأوّل، عالم الإنسانية قاطبة في رحلة إلى الداخل، حيث يتفجّر الرمز في

---

[1]- ديوان السيّاب ص 453
[2] - ديوان السيّاب ص457
[3]- - ديوان السيّاب ص449

قصائده وتستحيل الأسطورة في نسيجها عالما يحتضن كلّ المتناقضات، مخزون أسرار وجماع تراث بها يفكّر الشاعر ويعبّر ويحلم كما يشاء بعد أن كان لا يكتب ولا يفكر إلاّ داخل حدود وقيود.

إنّ الشاعر وهو يستبطن ذاته ويعود إلى أغواره ينفتح في الآن نفسه على الخارج ليكون وجوده محدّدا بالآخر في لحظات الانسداد والانحباس، وما أن يغمره هذا الإحساس حتى يتحوّل إلى كائن يتمزّق ويمزّق، يتصارع ويصارع، يتبرّم ويكافح:

أودّ لو عدوت أعضد المكافحين

أشدّ قبضتي ثم أصنع القدر

أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة، إنّ موتي انتصار [1]

والعجيب أيضا، أنّ السيّاب وهو يستلهم الرموز من الأساطير ينزل من عالم الغيب إلى عالم الأرض، فتستحيل تلكم الرموز إلى علامات لها أوساع من الدلالات تتجلّى في سياقات الذات وتعبّر عن عذاباتها، فتصير جيكور أرض المسيح في قصيدة "المسيح بعد الصلب"تمسح آلامه وتمتدّ حتّى حدود الخيال:

حين تخضرّ عشبا يغنّي شذاها

والشموس التي أرضعتها سناها،

حين يخضرّ حتّى دجاها،

---

[1] ـ من قصيدة" النهر والموت "، ديوان السيّاب ص456

يلمس الدفء قلبي،

فيجري دمي في ثراها"[1]

ويصير القلب نافورة أحلام:

قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا

قلبي الأرض تنبض قمحا وزهرا وماء نميرا

قلبي الماء هو السنبل

موته البعث يحيا بمن يأكل[2]

هكذا يتشكّل الرمز الجماعي وتولد معاني النضال بعودة المسيح الذي يفجّر نفسه كنوزا و"يدفئ بلحمه عظام الصغار"، رغم الحصار وعيون البنادق، فالمدينة في مخاض: "هذا مخاض المدينة".

بهذه الصورة وغيرها من الصور في ديوانه "أنشودة المطر" ينقل إلينا السيّاب أعنف تجربة عاشها الشعب العربي في العراق، صورة المدّ والجزر، العسف والانتصار:

أهذه بغداد ؟

أم أنّ عامورة

عادت فكان المعاد

موتا ولكنّني في رنّة الأصفاد

أحسست ماذا؟ صوت ناعورة

أم صيحة النسغ الذي في الجذور؟[1]

---

[1]- من قصيدة "المسيح بعد الصلب"من ديوان السيّاب ص458

[2]- ن ، م ص458

وبذلك يخرج الشاعر من نطاق التعبير عن التجربة الذاتية، بما هي أوجاع وعذابات ووعي حاد إلى التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية واجدا في الأسطورة بغيته لتجاوز الواقع والكشف عن "الجانب المعتم من التفّاحة والجانب المضئ من القلب" على حدّ تعبير سميح القاسم في عنوان لمجموعة شعرية له.

هكذا نخلص إلى القول:إنّ السيّاب لم يدخل لحظة الحداثة إلاّ من خلال قدرته على توظيف الأسطورة والرمز، وإنّه، إذا أتيح لنا أن نتحدّث عن قصيدة الريادة، فإنّ من تجلّياتها استخدام الأسطورة، بما هي فعل اختراق فنّي ونمط من أنماط التصوير وشكلا من أشكال خرق نمط الإيقاع التقليدي.وقد أبان السيّاب ،في هذا السياق، عن حاجته إلى الرمز والأسطورة بقوله"لم تكن الحاجة إلى الرمز،إلى الأسطورة أمسّ ممّا هي اليوم،فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه،أعني أن القيم التي تسوده قيم لاشعرية ،والكلمة العليا فيه للمادّة،لا للروح،وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها،وأن يحوّلها إلى جزء من نفسه، تتحطّم واحدا فواحدا،وتنسحب إلى هامش الحياة.إذن، فالتعبير المباشر عن اللاشعر، لن يكون شعرا، فماذا يفعل الشاعر إذن؟

عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنّها ليست جزءا من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم يتحدّى بها منطق الذهب والحديد، كما أنّه راح، من جهة أخرى

---

[1]- م،ن، قصيدة ،المبغى ،ص 452

يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتّى الآن..." [1]

ولاشك من خلال ما عرضنا، فإنّ السيّاب يمثّل، بحقّ، رائدا من روّاد "أسطرة الشعر" وتحويل مساراته، ولعلّ هذا ما حدا بالشاعر سعدي يوسف إلى القول:" إنّني أعتقد أنّ بدرا سيظلّ الشخص الذي بذل الجهد الأكثر أساسية في تطوير القصيدة الجديدة وإعطائها ملامحها الملموسة التي ما زلنا ننطلق منها و نعمل عل استكمال الأسس التي وضعها.." [2]

---

[1]- بدر شاكر السياب، مجلة شعر، أخبار وقضايا العدد 3، بيروت، صيف1957 ص 111

[2]- حوار مع "سعدي يوسف"، مجلة "اليوم السابع"العدد 135، بتاريخ1986/12/8.

من المرجع[1] إلى النصّ
قراءة في شعر " أحمد عبد المعطي حجازي"

مدخل:

يمثّل الشاعر "أحمد عبد المعطي حجازي"أحد أعلام الشعرية العربية الحديثة. والدارس لمسيرة هذا الشاعر، لا يمكنه إلاّ أن يجلّ هذه التجربة ذات المدارات المتعدّدة، ولعلّ أهمّ خاصية فيها، أنّها لم تفقد قواسمها المحورية ونبراتها الأولى وصوتها المتميّز. ويظل "حجازي"في هذا السياق ممثّلا لرؤية شعرية تكوّنت ملامحها الأولى منذ الخمسينات ونشأت على جدل الاتصال والانفصال مع المبدعين الرومانسيين من أمثال: "إبراهيم ناجي"و"علي محمود طه" و"محمود حسن إسماعيل".

والمتعمّق في أغوار هذه التجربة، يلحظ أنّها رسمت أسسها العميقة موازاة لتجربة شعراء التفعيلة في العراق مع"بدرشاكرالسيّاب" و"نازك الملائكة"و"عبد الوهاب البياتي" و "لويس عوض" و "صلاح عبد الصبور" في مصر، واغتنت من المناخ السياسي والتاريخي العام، وفتحت لنفسها أفق تجاوز في ضوء ما ساد من نزعات إلى التحرّر

1- " يعني المرجع Référent، عموما ومن منظور تقليدي أشياء العالم الواقعي التي تعيّنها اللغة، وحيث أنّ لفظة أشياء قاصرة على التعبير عن المفهوم الدقيق لمصطلح مرجع صار المرجع معنيّ بالكشف عن الخصال والحوادث والوقائع الحقيقية، وبما أنّ العالم الواقعي يبدو أرحب صار لزاما على المرجع أن يشمل العالم التخييلي " انظر: J. Courtes,(A.J) Greimas : Sémiotique Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, T1, p311

الوطني والوحدة القومية والبناء الاشتراكي، صاحبته موجة عاتية لدى جيل شعري بأكمله نزع إلى تحرير القصيدة من أغراضها القديمة وأشكالها المنمّطة وأغراضها التقليدية.

من هذا المنطلق يعسر دراسة شعر حجازي، منذ ديوانه الأوّل الموسوم "مدينة بلا قلب" الصادر سنة 1959، مرورا بمجموعاته الشعرية "أوراس" الصادرة سنة 1959و "لم يبق إلاّ الاعتراف" الصادرة سنة 1965 و "مرثية العمر الجميل الصادرة سنة 1978 وصولا إلى "كائنات مملكة الليل" الصادرة سنة 1978 و "أشجار الإسمنت"الصادرة سنة1989، يعسر دراسة هذا الشعر خارج مفهوم تطوّر الكتابة الشعرية لديه وخارج مرجعية العالم. وهما مرجعيتان ساهمتا مساهمة فعّالة في إنتاج أغلب نصوصه وتشكيل نظرته إلى الأدب والفن والحياة.

والناظر في هذه التجربة يلاحظ انقسامها إلى مرحلتين:

1-**مرحلة سلطة المرجع على النصّ**:وتشمل ما اصطلح عليه النقّاد بالمرحلة "ما قبل الباريسية"التي تضمّ دواوينه الأربعة الأولى المذكورة أنفا.

ومن خصائص هذه المرحلة أنّها مركّبة (عقائديا)من جهة انتماء الشاعر إلى الحركة القومية الناصرية وتعاطفه مع الحركة القومية العربية زمن تألّقها السياسي والأيديولوجي والجماهيري وانخراطه بحكم وعيه في موجات حركة التحرّر الوطني(في المغرب العربي)التي أنتجت ديوان "أوراس"أعقبتها بعد هزيمة 1967أسئلة الانتماء والمصير، ثم توجتها

مرحلة مراجعة الذات، بما تنطوي عليه هذه المرحلــة مــن عــذابات المثقّف المنتمي وغربته في واقع سياسي آيل إلى السقوط والانحدار.

ويجب الإشارة هنا إلى أن هذه النزعات قد تتداخل في القصيدة الواحدة، فتتشابك بنياتها.وقد تهيمن نزعة من النزعات في طورمن أطوار هــذه المرحلة. إنّ من سمات الكتابة الشعرية عنــد "أحمــد عبــد المعطــي حجازي" تعايش هذه النزعات في ســياق القــول الــشعري، وتــداخل عناصرها، وصدور معانيها عن صدق التجربة الذاتيــة والجماعيــة. والطريف في هذا الشعر أنّ هذا التداخل هــو الــذي يلــوّن التجربــة بخصوصية شعرية، نجد صداها في المعجم والصور والإيقاع والمعنى. وتجعل اللغة تدور في مجال تعبيري وحميمي تفور بطاقة إيحائها، دون أن تلوذ بالتجريدي الغامض وتستمدّ قوّة تعيّنها من الــواقعي، دون أن تخضع لسلطته.

ولعلّ انطلاقة الشاعر منذ ديوانه الأوّل واشتغاله داخل حقــول دلاليــة موصولة بالذاتي والموضوعي تشي بهذا التركيب بين النزعة الغنائيــة ببعديها الرومانسي والثوري، وهو يقيم هذه العلاقــة بــشفافية مذهلــة وبساطة مدهشة في سياق حميمية المقول تصويرا وتلقائية القول تعبيرا وصدق القائل بوحا وتصريحا: فقصيدته الأولى التي قالها فــي مطلــع شبابه تعكس جزءا من سيرته الشخصية والشعرية متحدّثا، كما يــوحي بذلك العنوان، عن "العام السادس عشر" وعن حبّه الأوّل:

كان حبّي شرفة دكناء أمشي تحتها

لأراها

لم أكن أسمع منها صوتها

إنّما كانت تحيّيني يداها [1]

وعن تعلّقه بالشعر والشعراء تعلّق الهائم المعذّب، الحالم بالنشوة:

كان حلمي أن أظلّ الليل ساهر

جنب قنّينة خمر

تاركا شعري مهدول الخصل

مطلقا فكري في كل السبل

أتلقّى الوحي من شيطان شعري

وعلى خدّي دمعه[2]

وفي السياق نفسه يتغنى الشاعر بانتمائه إلى عالم الفقراء والأطفال، معانقا الحياة بنشوة الشباب وجذوة الإيمان "بالغد الفتي" في أسلوب سلس تتكثّف فيه أفعال الحركة وفي إيقاع حيوي تتساوق فيه سلسلة الجمل النحوية بسلسلة التشكيلات العروضية التي قدّت على بحر الرمل، تقصر أو تطول حسب ما يتيحه شعر التفعيلة من حرية في توزيع مكوّناته الموسيقية وحسب ما يقتضيه مقام القصيدة من تداع وغناء دون تكلّف أو صنعة.

ولا يخفي الشاعر في كلّ هذا وعيه الرمزي بالزمن الذي يثوي داخله الوعي بالإنسان وقضيته:

أصدقائي!

---

[1]- أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصبّاح، الكويت 1993ص12

[2]- ن م ص 14

نحن قد **نغفو** قليلا

بينما الساعة في الميدان تمضي

ثمّ **نصحو**، فإذا الركب يمرّ

وإذا نحن تغيّرنا كثيرا،

و**تركنا** الأقبية

و**خرجنا**، نقطع الميدان في كلّ اتجاه

حيث تسري نشوة الدفء بأكتاف العراه

و**عدونا**، نحضن الأطفال في كلّ طريق[1]

إنّ هذه الغنائية الآسرة ستتشكل بجذرها الثلاثي الحبّ، الشعر، الوطن حقولا دلالية سيزرع فيها الشاعر رؤاه وخلاصة تجربته ودفقات وجده وعصارة مواقفه من الإنسان والمجتمع والسياسة بروح فنّان مغامر، اكتسب حكمة الفنّ من حكمة الحوار مع الذات والنصّ والآخر:الذات التائقة إلى المعرفة دون كلل أو ملل والنصّ الذي يحتاج إلى التجريب والتحديث الدائمين دون غلوّ أو ادّعاء والآخر المتعدّد الذي هو مدار كلّ شعر إنساني يروم تحقيق قيم الجمال والحق والصدق والعدل والحرية.

لذلك التفت الشاعر في شعره بحسّه المفرط إلى الكائنات المعدمة والمهمّشة وشاركها معاناتها وغربتها في عالم المدينة القاسي، عاقدا العلاقة بين الذات والأخر والقرية والمدينة، ناسجا المشاهد اليومية المعيشة بعين فنان وإنسان، دقيق الوصف، عميق الرؤية والفهم. ففي

---

[1]- ن،م ص15

شعره على مدى هذه المرحلة يتوجّع من ليـل المدينـة "يرقـرق الآه الحزينة"[1] كاشفا عن غربته وغربة الناس الساجمين:

والناس حولي ساهمون

لا يعرفون بعضهم..لا يعرفون[2]

معبّرا عن حبّه للإنسان في الريف البعيد:

إنّي أحبّك أيها الإنسان في الرّيف البعيد!

وإليك جئت، وفي فمي هذا النشيد[3]

كافرا بالمدينة المسيّجة وبمعمارها وشمسها ولهيبهـا وجفـاء ناسـها وحزنهم الدفين:

شوارع المدينة الكبيرة

قيعان نار...

يا ويله من لم يصادف غير شمسها

غير البناء والسياج، والبناء والسياج

غير المربّعات، والمثلّثات، والزجاج..[4]

متأمّلا في خواء الأشياء وعبثية الزمن والانتظار:

أيتها المقاعد الصامتة

مازلت صامتة!

ما زالت الكتب

---

[1]- ن،م ص23

[2]- ن،م ص26

[3]- ن،م ص32

[4]-ن،م ص38

تلاّ على الرفوف، قاحلا بلا زهور!

العالم الجميل فيها كومة من السطور!

الليل فيها، ميّت بلا شعور! [1]

إنّ الشاعر، وهو يتغنى بالحزن الآسر مثل رفيق دربه "صلاح عبد الصبور" يحيلنا على سجلات الكائن الموجود بلا دليل وجود وبلا نكهة حياة وكأنّه يخرجنا قليلا من الحزن العادي أو من الحزن الرومنطيقي إلى حزن مسكون بأسئلة الوجود ،أسئلة اليومي التي تتحوّل إلى فلسفة في الحياة ،من خلال نداء إلى أب هو في مدينة الموتى"غارقا في الصمت ،مكفنا به إلى الأبد"[2] ،يبثّه الشاعر حزنه وسيرة حياته ،يبكي وداعه بلا وداع:

"مات أبي يا أصدقاء!

الغرباء ودّعوه، بينما أنا هنا"[3]

هكذا ينمو البذار في ديوانه الثاني ويتفتّح الجذر الثلاثي على تجربة شاعر تتحوّل الجزائر الثائرة عنده بوهرانها وأوراسها إلى عتبات نصّية تفتح مغالق انتمائه العروبي ووهجه الثوري:

ما أجملنا يوم الثورة

يوم نعرف فيه الصدق

نصفو،ونرقّ..[4]

---

[1]- ن،م ص83

[2]- ن،م ص 132

[3]- ن،م ص 135

[4]- ن،م ص 157

ويتفتّح الحب مقترنا بالحرب في ازدواجية عجيبة لا يبرحهـــا الـــشاعر ،حتى في حالة الصفو:

"أحسست أنّني أحبّ
أحسست أنّ إصبعي يفتّت الصخور
وصدري العاري يطيش حوله الرصاص
وفي دقيقة يصير لي جناح
أمشي به على الرياح
إذا شربت جرعة من نبعك النمير."[1]

ويواصل الشاعر تكوين مساره الشعري موزّعا بين الرمز والواقع، بين رمزية السجن الكبير:

والسجن ليس دائما سورا، وبابا من حديد
فقد يكون واسعا بلا حدود..[2]

ورمزية تموز إلى وقائع النضال ضدّ الطغيان والمستعمر في قـــصائد حول عبد الناصر ولوممبا وبغداد في نفس تحريضي:

أنا معكم من هنا يا رفاقي
أنا معكم أرفع الذكريات شعارا
أقاتل في ظلّها، وأغنّي ليوم التلاقي!
أغني لبغداد، أستنشق الليل فيها
أغنّي الصبا، وأغنّي المقام

---

[1]- ن،م ص 195
[2]- ن،م ص223

أغنّي بلهجتها، فكأنّ فتى من بنيها

وأهتف في الليل عاش السلام![1]

وتنتهي رحلته في الديوان الثالث باستنبات الوحدة والضياع في سماء الشعر مستعيرا الوجه الضائع مهما كانت صحّة هذا المرجع في واقع الشاعر ويستحيل هذا الوجه عن طريق التماهي والسرد إلى قناع يتخفّى وراءه الشاعر بين تذكّر ونسيان وضحك وبكاء:

هذا الذي أحكي لكم قصّته القصيرة

مات، وضاع وجهه إلى الأبد

لأنّه كان وحيدا

.... فلتسمحوا لي وأنا وحدي الذي

أذكر وجهه الذي يضيع خلف السنوات

بأن أحوم حوله

لعلني أدرك شيئا من خطوطه البعيدة[2]

وكأنّه يحكي مراياه في نظام علامي من الضمائر تتغاير محاوره وتتبدّل وظائفه الخبرية والإنشائية من خطاب المتكلم "وعندما أمضّني الحزن، تصبّرت وقلت" إلى ضمير المخاطب الجمع "فلتسمحوا لي وأنا وحدي " إلى خطاب الغيبة أو الوظيفة المرجعية "كان صموتا، قانعا..وباسما.." حيث تتكثّف أسماء الفاعل بحثا عن قسماته الضائعة في مساحة ذاكرة مهوّشة "ذلك وجهه الذي أكاد أنساه "[3]

---

[1]- ن ،م ص 323

[2]- ن،م ص326/325

[3]- ن،م ص 327

إن السمة الغالبة على هذا الديوان الثالث هو أنّ الشاعر تـضخّم فيه الإحساس القاتل بالعزلة، حيث يواجه المرء مصيره لوحده دون سند أو معين، وكأنّ يأسا ينتابه من الجماعة والانتماء إليها، بعـد أن كـان لا يتغنّى إلاّ بها، ولا يهجس إلاّ بالانخراط في مـشروع بنائهـا للـوطن والأمّة وفي سياق هذا كلّه يتعمّق فيه الشعور بـالخوف مـن الجنـون والعراء وتشكّل القصيدة الأخيرة "لا أحد" المستوى التعبيـري العـالي الذي يرشح بنفس وجودي لا يخلو من نهايـة تراجيديـة. إذ يتحـوّل الشاعر المتكلّم في القصيدة إلى راء يتفرّس في وجـه الـزمن القـادم محوّلا إفتراض وقوع الفعل إلى واقعة مرئية:

رأيت نفسي أعبر الشارع، عاري الجسد

أغضّ طرفي خجلا من عورتي

ثمّ أمدّ لأستجدي التفاتا عابرا،

نظرة إشفاق عليّ من أحد

لم أجد! [1]

إنّ فعل العري، هنا لم يكن إراديا، إنه محض مصير مفترض، حين لا يجد الإنسان آخر يحتمي به "هذا الزحام..لا أحد"[2]

وحين ينتابه الجنون، تكون نهايته مفزعة في عالم مفترس بلا قلب وبلا رحمة:

---

[1]-ن،م ص329

[2]- ن،م ص330

إذن

لو أنّني -لا قدّر الله!- أصبت بالجنون

وسرت أبكي عاريا..بلا حياء

فلن يردّ واحد عليّ أطراف الرداء[1]

هكذا تختزل القصيدة حالة الشاعر بكثافتها وافتراضاتها الممكنة في عالم يصير فيه كلّ شئ قابلا للإمكان، حين تستعير اللغة مفرداتها من القاموس اليومي، "لوأنني، لا قدر الله.."

وبهذا يدشّن الشاعر فاتحة مرحلة ينفلت فيها من سلطة المرجع، سلطة الإيديولوجيا والمجتمع لصالح سلطة النصّ بما هو كيان فنّي جمالي .

وتبدو تباشير هذه المرحلة بنهله المحسوب من نبع التراث الإنساني في ديوانه الرابع الموسوم ب"مرثية العمر الجميل" في قصيدة "من نشيد الإنشاد" التي يتفاعل فيها مع النصّ الديني التوراتي تفاعلا لا يتجاوز البناء:

خرجت أطلب في الليل من أحبته نفسي

بالله يا من ستلقى

في ذات يوم حبيبي

أخبره أنني انتظرت

إلى الصباح ومتّ![2]

[1] -ن،م ص329/330

[2] - ن،م ص351

ويعتبر أغلب النقاد أن قصيدته " مرثية لاعب السيرك " حدثا شعريا في هذا الديوان وفي مجمل أعمال "أحمد عبد المعطي حجازي" وهي لكذلك لأنها تعرّي زيف الحقيقة وتجعلنا في مواجهة أخطائنا الممكنة حيث الخطأ ممكن بالنسبة إلى الجميع وغير ممكن بالنسبة إلى لاعب السيرك:

لو مرّة أسرع أو أبطأ

هوى، وغطّى الأرض أشلاء!"[1]

وبذلك يواجه لاعب السيرك مصيره المحتوم تملؤه أصوات الناس ونور اليقين والشكّ مسلّط عليه:

حين تلوح مثل فارس، يجيل الطرف في مدينته

مودّعا، يطلب ودّ الناس، في صمت نبيل[2]

تسكنه المغامرة "حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة"[3]

وما استحضار الموت الغائب في هذا المشهد الملهوي حيث يشكّل اللعب بكل احتمالاته المفارقة جوهر إثبات الكيان على حبل من مسد تحته يسكن الجحيم وتملؤه الهاوية بحيّاتها وقططها المتوحّشة إلاّ وجه من وجوه الاستئناس بالخوف. ففي ظل احتمال السقوط يصير الموت أليفا و"يجمد الرعب على الوجوه لذة، وإشفاقا، وإصغاء"[4]وكأننا نستمدّ نشوتنا من خوف الآخر، هذا "الوحش الخرافي" "الجميل كأنّه طاووس"

---

[1]- ن،م ص391

[2]-ن،م ص392

[3]-ن،م ص392

[4]-ن،م ص 393

"الجذاب كأفعى" الرشيق كالنمر :الجليل كالأسد" هكذا تتهافت النعوت ويحلّ الوصف والتشبيه ليشكل صورة "لاعب السيرك" تمهيدا للنهاية التراجيدية، نهاية السقوط:

حين تدور الدائرة !

يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم

على الذراع المتهدّل الكسير والقدم

وتبتسم![1]

إن مهارة الشاعر في هذه القصيدة تكمن في قدرته على استخدام الحواس مجمّعة، حيث يتحوّل هو نفسه إلى لاعب سيرك، على خيط الشعر يوقّع حركات الكلام ويعرض لوحات البيان، فيلتئم السمعي بالبصري في مشهد ركحي، مركّب من حركات وألوان وإضاءة وأصوات وأنفاس ونظر وسمع وإحساس ليتخلّق الرمز الكلّي للاعب السيرك بأبعاده السياسية والفكرية والشعرية، الذاتية والموضوعية على السواء.

ولعلّ هذا ما عناه صلاح فضل متحدّثا عن هذه القصيدة المقطوعة بقوله"لكن مقطوعة "مرثية لاعب سيرك "تظلّ من أصفى وأقوى ما خلقته هذه المرحلة في شعر حجازي، أبرز ما يتمثّل فيها هو تلك البؤرة المزدوجة التني توهمك بأنّها تحدّق في المشهد الخارجي بينما هي غارقة في استبطان الذات.لقد أدرك الشاعر بعد انقشاع الغيم البطولي الوردي أنّ التمثال الذي نصبه يسقط في قلب خطّته، وأنّ هذا

---

[1] ن،م ص395

السقوط محتوم لم يكن بوسع أحد أن يتداركه، وأنّ هـذا هـو جـوهر المأساة على الطريقة الإغريقية"[1]

ويحدّد الباحث استراتيجية الشاعر على أنّها تنصرف إلى واحـد مـن ثلاثة أطراف، أولها اللاعب ذاته وهي تصنعه بينما تتوجّه إليه لتنصب خيمته التخييلية.وثانيها القارئ الذي يتماهى مع هذا اللاعب ويـستغرق لديه في موجة من الإشفاق على النفس والرثاء للمصير، وثالثها الشاعر الذي يدور حول تجربته ويستحضر بشكل لا شعوري خبرته وعذاباتـه ونفسه اللوّامة وهوّة السقوط وهي تفغر فما له." [2]

ولعلّ هذا ما دفع الدكتور"صلاح فضل" أيضا في كتابه"أساليب الشعرية الحديثة"[3]إلى تصنيف تجربة حجازي الشعرية ضمن النزعة التعبيريـة ووسمها بالأسلوب الحيوي، وهو أسلوب يرتكز على:

-حرارة التجربة المباشرة المعيشة.
- توسيع المسافة بن الدال والمدلول
- نموّ درجات الإيقاع الداخلي
- بلوغ مستوى جيّد من الكثافة والتنويع.
- تمتّعه بمقروئية عالية متميّزة.

فكأنّ النصّ الحجازي، في المرحلة الأولى ظلّ مرتهنا بالمرجع الواقعي، فلا يتخلّص منه في قصيدة إلاّ ليعود إليه في قصائد. وإذا

---

[1]- صلاح فضل:قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، مصر ط1، 1997 ص ص62/63
[2]- ن، م ص63
[3]- صلاح فضل: أساليب الشعرية الحديثة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص47

أردنا أن نعدّد الأمثلة على ما نقول ضاق المجال ويكفي أن نرصد الأمكنة بوصفها علامات مرجعية في خطاب حجازي الشعري حتّى نقول إنّنا أمام شبكة مرجعية مكثّفة،

من القرية:

وجاء مساء

وكنت على الطريق الملتوي أمشي

وقريتنا..بحضن المغرب الشفقي

رؤى أفق

مخادع ثرّة التلوين والنقش

تنام على مشارفها ظلال نخيل..[1]

إلى حديث عن المدينة، حيث يتكثّف فعل الضياع:

هذا أنا

وهذه مدينتي

عند انتصاف الليل

رحابة الميدان، والجدران تل

إلى قوله:

لقد طردت اليوم

من غرفتي

وصرت ضائعا بدون اسم

---

[1]ـ أحمد عبد المعطي حجازي:الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت 1993، الديوان الأول، مدينة بلا قلب قصيدة "كان لي قلب" ص18

هذا أنا

وهذه مدينتي[1]

أو حين تصير المدينة مجهولة يبحث لها الشاعر عن عنوان في رسالة إلى أبيه:

أبي

إليك حيث أنت

إليك في مدينة الموتى، إليك حيث أنت

أولى رسائلي[2]

والأمثلة على هذا المنحى من الكتابة باعتماد المدينة مرجعا لا تحدّ[3]

وقد يتحدّث الشاعر في موضع آخرعن مدن عربية مثل بغداد:

بغداد درب صامت، وقبّة على ضريح

ذبابة في الصيف، لا يهزّها تيار ريح

نهر مضت عليه أعوام طوال لم يفض

وأغنيات محزنة

الحزن فيه راكد لا ينتفض![4]

أو سوريا مؤكّدا فكرة النضال والإصرار:

ما أروع الإصرار!

ما أروع النزال حينما يفرّ الآخرون

1- نفسه، ص ص 98/97

2- نفسه ص 131

3- انظر على سبيل الإشارة ديوان لم يبق إلاّ الاعتراف قصيدة "السجن" ص223 من المجموعة الكاملة

4- نفسه ص ص90/89 راجع أيضا أغنية لبغداد ص 321

دمشق خانتها بقية الحصون

ولا تزال

ببسمة الصبر البطولية

يا فارس الشمال!

يا شعب سورية

أنت الذي بقيت في المجال[1]

أو أوراس حيث يعلو صوت الشاعر تردده قمة أوراس واصفا إصرار شعب على نيل الحرية رغم المعاناة البغيضة:

مدن المغرب

ترتج على قمّة أوراس

زلزال في مدن المغرب

لم يهدأ منذ سنين مائة

لم يترك في جفن أملا لنعاس[2]

وتشكّل المراثي والبكائيات عنده مجالا خصيبا لإفاقة الوعي بالتـــاريخ وتحفيز الذاكرة على استعادة الكيان المغترب.وما "بكائية لبلاد النوبـــة" و"مرثية لإنطاكية" من ديوانه"مرثية العمر الجميل" إلاّ وجه من وجـــوه هذا الفضاء المرجعي.ولابدّ في هذا الصدد من القول إنّ مسألة المكـــان حظيت باهتمام النقّاد وإنّ الحديث عن حضور المكان في شعر"حجازي"

---

[1]- نفسه، ص 108

[2]-نفسه ص 153 من ديوانه الثاني"أوراس، راجع أيضا حديثه عن وهران في قصيدته "الموت في وهران"ص 173

يندرج في هذا السياق.إنّ المكان يفصح عن قيمته في شعر حجـازي، بوصفه مفتاحا من مفاتيح دراسة المرجع لا من جهة كون
هذا المرجع فضاء مجسّدا ومعيّنا في الواقع والذاكرة، وإنّما باعتبـاره جزءا لا يتجزّأ من رؤية العالم والإنسان والأشياء وفضاء شـعريا بـه تتحدّد مقوّمات الشعرية من صور وإيقاع ومعجم.
وتشكّل سلسلة الأعلام من رجال سياسة وفكر وأدب وفنّ تشكيلي أطرا مرجعية، يستمدّ الشاعر منها حضوره ويعبّر من خلالها عـن موقفـه السياسي أو الوجودي أو الفنّي. وما رمزعبد الناصر في الديوان الأوّل:

يا شعراء يا مؤرّخي الزمان
فلتكتبوا عن شاعر كان هنا
في عهد عبد الناصر العظيم!![1]

والديوان الثالث:

حيث يبرز وجه عبد الناصر الإنسان ويتغنّى به في كل حالات الأمان والخطر:

إنّي أغنّي للذي رأيته،
يوم الأمان مثله يوم الخطر
رأيته الإنسان أصفى ما يكون
ألصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت
والشجر[2]

---

[1]- نفسه ص87
[2]- نفسه ص 266

والديوان الرابع، حيث يومئ الشاعر إلى صورة عبد الناصر الجديدة التي لا تخلو من غبش:

ماذا أقول

أخاف أن يكون حبّي لك خوفا، عالقا بي من قرون غابرات

فمر رئيس الجند أن يخفض سيفه الصقيل

لأنّ هذا الشعر يأبى أن يمرّ تحت ظلّه الطويل[1]

إلاّ علامة من علامات تداعيات الموقف السياسي وتأريخ مبطّن، لا لهيمنة السلطة الأبوية، كما ذهب إلى ذلك جابر عصفور، وإنّما للبحث الدائم عن نموذج أعلى يحقّق من خلاله الشاعر"يوتوبيا الحلم المغدوربه". ولعلّ تخريب النموذج داخل منطقة الأنا الأعلى قد دفع بالشاعر في سيرورة موقفه من العالم إلى طي عناصر الانتماء إلى هذا الأنا الأعلى داخل تلافيف اللاشعور النصّي، فغدا الرمز التاريخي(شخصية عبد الناصر) رمزا نفسيا لتاريخ فاجع وقامع، وتعمّقت الهوّة بينهما إلى درجة سعي الشاعر، بوعي أو بدونه، إلى تغييب المرجع والاستعاضة عنه بمرجعية القول الشعري وتنشئة مداليل النص من داخله في المجموعات الشعرية المتقدّمة، وفي مرحلة الشعر الباريسي، خاصة.

2-من سلطة المرجع إلى سلطة النصّ:

إنّ هذا المسار الانتقالي التدريجي والطبيعي من مرجعية الواقع التاريخي والسياسي والأيديولوجي) إلى مرجعية الخطاب النصّي هو

---

[1]- نفسه ص 354

ميسم رئيسي في مدارات التجربة الشعرية عند حجازي، ومن هنا، فإنّ الوظيفة المرجعية سينحسر حضورها، لا لكي تغيب، وإنّما لتتحلّ في الوظيفة الشعرية، مما تنشأ عنه كتابة تجدّد ذاتها من داخل ثوابت بنيتها وخارج شبكة الأطر المرجعية(السياسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية) التي أنتجت أغلب نصوصه.

ومن سمات هذه المرحلة أنّها مكثّفة قوامها تأسيس الحلم وانكساره وبناء اليقين والاعتداد بفكرته داخل مجال الانتماء المغلق ثمّ انحساره ونفيه في ظلّ ما يعتري الذات المبدعة والمتأمّلة والمتألّمة من إحباط مردّه الواقع والتاريخ والذات.لذلك وسمت هذه المرحلة بالحضور المركّب للنزعة الغنائية ذات الطابع الرومانسي:

وكنت أرى عناق الزهر للزهر
وأسمع غمغمات الطير للطير[1]

والنزعة الملحمية ذات النفس الخطابي:

فانهضوا وامضوا معي
نغسل العار بكأس مترع

و النزعة الدرامية الفجائعية:

من يا تراه شدّه من مرقده ؟
أيّ خيال جامح، قاد الصبيّ من يده؟
أعطاه للطريق ثائرا وراء الثائرين
أعطاه عشرا فوق عشر، صار في العشرين

---

[1]- نفسه ص19

يملك قلب شاعر حزين

يحمل حزن اللاجئين.. [1]

ويتجلّى ذلك، خصوصا، في مجموعتيه "كائنات مملكة الليل"(1978)، حيث يشرع النص في الانفلات من الأسلوبية التعبيرية إلى الأسلوبية التجريدية، وذلك باستغلال المواد الحسّية وإعادة تركيبها تشكيليا، بحيث يصير الشعر قوّة إدراك الرؤيا بالصورة وتصير الصورة قوّة إدراك الشعر بالرؤيا وتصير الرؤيا قوّة إدراك الصورة بالشعر، دون إغماض أو لبس.وتتظافر في هذا السياق مقوّمات الخطاب الشعري من لغة وإيقاع وصورة وتنشأ في خضمّ هذا التشاكل الحيوي الصورة الإيقاعية التي هي عنصر الربط بين ما توزّع أو تنافر، بين المرئي واللامرئي، بين المسموع والمجسّد بالكلمات.

وليس غريبا هذا على شعر حجازي الذي اهتمّ اهتماما بيّنا بفنّ التشكيل وأعلامه.ويكفي أن نعود إلى قصيدته "مطاردة الوجه الهارب" المهداة إلى جورج بهجوري من خلال قوله:

وأنت في لغو الرذاذ والحجار

في برتقال الضوء تنقل الخطى

في عبق من النبيذ والبهار [2]

أو قصيدته "آيات من سورة اللون" مهداة إلى الرسّام سيف وائلي والرسّام عدلي رزق الله:

---

[1]- نفسه ص121

[2]- نفسه ص633من ديوانه"أشجار الاسمنت"

يرقد العالم في بلّورة يغسلها ماء المطر
هاهي اللحظة تأتي
أهو اللون أم الإيقاع ما تصطاده[1]

أو قوله:

قطرتان من الصحو
في قطرتين من الظلّ
في قطرة من ندى
قل هو اللون
في البدء كان
وسوف يكون غدا
فاجرح السطح
إنّ غدا مفعم [2]

لنقف على أوجه امتلاك الشاعر لناصية الشعر وأساليب تجديده من داخل الخطاب الشعري في علاقته بالمرجع. هذا المرجع الذي يحافظ على الكثير من ثوابته، رغم تطوّر الكتابة الشعرية لديه، بل إنّ هذه الظاهرة تمثّل خاصية جوهرية في نظرة "أحمد عبد المعطي حجازي" إلى النصّ والعالم. ولعلّ هذا ما حدا بجابر عصفور إلى التقاط الخيط الناظم في هذه التجربة ذات المدارات المتنوّعة قائلا "وأتصوّر أنّ إسهام حجازي في هذه المغامرة(المغامرة العظمى لقصيدة الشعر الحرّ) يرجع

---

[1]- نفسه ص 497 من الديوان الخامس "كائنات مملكة الليل"
[2]- نفسه ص 501 ،الديوان الخامس

تحديدا إلى معاناته الإبداعية في اكتشاف هويته الخاصة فـي علاقتها بالهوية القومية، وتأسيسها، لا من حيث هي ثابته، سابقة الصنع، هابطة من الأعلى إلى الأدنى، مكتملة الحضور منذ اللحظة الأولى لوجودها، وإنّما من حيث هي هويّة لا تترك عنصرها الأصلي الذي بدأت منه في حال من الحضور المفارق، وإنّما تمضي به في سفر من التحوّلات التي لا تنغلق على نفسها..فهي هوية إبداعية لا تكفّ عن اكتشاف متغيّراتها، رغم حنينها إلى أصلها.."[1]

[1]ـ جابر عصفور، جائزة أحمد حجازي، مجلة فصول، المجلد15 العدد2، صيف 1996 ص6

الصورة في الشعر العربي الحديث
"ورد أقل "[1]لمحمود درويش أنموذجا

مدخل منهجي:

يجدر بنا، ونحن ندرس الصورة في الشعر العربي الحديث من خلال مجموعة "ورد أقل"لمحمود درويش تخصيصا أن نبدي الملاحظات التالية:

1- إنّ اهتمامنا بدراسة الصورة الفنية هو اهتمام بمقوّم أساسي من مقوّمات القصيدة وبعنصر جوهري من عناصر شعرية القول، فإذا كان الرأي السائد أنّ تحديث الشعر وتطوير أساليب كتابته يكمن في تجديد الشكل العروضي في تجربة روّاد قصيدة التفعيلة، كما ساد ذلك في أغلب النصوص النقدية التي حلّلت هذه الظاهرة، فإنّ الرأي عندنا أنّ تطوّر استخدام الصورة الفنّية مفهوما وصياغة وإبداعا مثّل دعامة من دعائم التحديث ومقياسا من مقاييس الإبداع الشعري.فلا شعر بلا صورة، ولا صورة بلا لغة متوقّدة بالفن، وإيقاع نابض وبناء محكم وخيال فسيح ورمز خصيب. ومن هنا يمكن القول إنّ دراسة الصورة مقترن أشدّ الاقتران بهذه العناصر جمعاء التي تكوّن مدارات الشعرية المتشابكة.

2- إنّ أيّ مشروع لدراسة الصورة لا بدّ أن يأخذ بعين الاعتبار تطوّر مفهومها من الشعرية العربية القديمة إلى مدار الشعرية الحديثة، ذلك

---

[1]- محمود درويش: ورد أقلّ

أنّ الصورة الفنيّة الحديثة لم تنشأ من عدم وإنّما بنيت على أساس تجربة الشعراء القدامى الذين أصّلوا مفهومها صياغة وإبداعا، ولا شكّ فإنّ النقّاد والبلاغيين العرب القدامى قد عمّقوا هذا الأثر ونظّروا له في مجمل أبحاثهم وكتاباتهم، بيد أنّ ما يهمّنا من كل ذلك هو وضع الصورة من جهة مفهومها ومكوّناتها وأصنافها في سياق ما توفّر لها من حضور نوعي في الشعر متّصل بما شهدته الفنون البصرية من تطوّر في أشكالها واتجاهاتها.

3- إنّ التركيز على أنموذج شعري هو "ورد أقلّ "لمحمود درويش هو اختيار قائم على الوعي بأهميّة هذا الأثر في مجمل كتابات محمود درويش وبقيمته في إنتاج الصورة الشعرية على أكثر من صعيد.

- **في مفهوم الصورة الشعرية:**

يعسر أن نعثر على تحديد ثابت للصورة، ذلك أنّ الصورة بوصفها تشمل فنون القول البلاغية وأشكال الإبداع المرئية وتتّصل بسائر العناصر المشكّلة لفضاءات التلفّظ والتخييل الذهني والمرئي الحسّي تظلّ الكيان الفنّي المركّب في حقل الكتابات التخييلية وعلى رأسها الشعر، حيث تلعب اللغة دور الوظيفة الإنشائية التي بمقتضاها تتشكّل المادة الجوهرية لكيان الشعر ارتباطا بـــ:

أ- صورة المتلقّي ناقدا أو قارئا بتحديد وضعه وسياقه في عملية التلقي وما يحفّ بها من عوامل معرفية واجتماعية وثقافية.

ب- صانع الصورة منشئا بما يحمله من رؤية للأدب وموقف من العالم وقدرة على النظر إليه وصياغته.

ت- الأثر الذي هو حصيلة تفاعل عناصر مختلفة مرتبطة بالسياقات التي ألمعنا إليها.

من هنا، فإن كلّ تعريف للصورة يظلّ مقترنا بسياق إنتاجها وسياق حضورها في زمن ثقافي معلوم وبهذا الاعتبار تغدو ثقافة الصورة ثقافات، وما تحديد مفهومها إلا خاضع لتعدّد النظرات واختلاف الرؤى. ولقد تفطّن بعض النقّاد المحدثين في هذا المضمار إلي البعد المخصوص للصورة في خاصيات تأصيلها وتحديثها وانكبوا على درسها في ضوء حضورها المتعدّد في أزمنة الإبداع.

ولعلّ هذا ما حدا بـــ"جابر عصفور إلى القول:"ومع أنّ الصورة الفنّية مصطلح حديث صنع تحت وطأة التأثّر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها فإنّ الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفنّ الأدبي"[1]

كما أكّد النقّاد صعوبة تحديد مفهوم الصورة تحديدا دقيقا، ومن بين هؤلاء "فرنسوا مورو"(François Moreau) ، القائل "إنّ الصورة من الألفاظ الغامضة وغير المحدّدة في نفس الوقت بمعنى عام شديد الاتّساع وبمعنى أسلوبي مخصوص، وهي غير محدّدة لأنّ استعمالها في حقل البلاغة المعيّن سطحيّ جدّا ومعرّف تعريفا سيئا جدّا.."[2]وريتا

---

[1]- جابر عصفور:الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992ص7

[2]- François Moreau :L'image littéraire , Paris, Sedes , 1982, P9

عوض التي كشفت عن التناقضات الحاصلة في تحديد مفهوم الصورة بقولها:" إنّ ما يلمسه الباحث من اختلاف يصل حد التناقض أحيانا في المفاهيم المحدّدة للصورة الشعرية يعدّ من أفضل الأمثلة على ذلك، حتّى قيل إنّ الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنى مختلفا، كأنّها تعني كلّ شئ وهو ما يثبت وجود تشويش حقيقي في دلالات المعاني.."[1]

أمّا الباحثة بشرى صالح فقد أكّدت منحى الغموض في تحديد مفهوم الصورة بقولها:"عانت الصورة الشعرية اضطرابا في التحديد الدقيق مصطلحا مستقرّا حتى بدت تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعا بين قسم كبير من الدارسين.."[2]وقد فطن "هنري ميشونيك" (Henri Meschonnic) لمظاهر تداخل مفاهيم الصورة وحلّل وجوه اللبس الحاصل في وجوه التعريفات قائلا:"يبدو أنّ ما ندعوه صورة هو في الوقت نفسه الأكثر دلالة، بداهة، على نظرة إلى العالم والأشدّ عسر على امتلاك مفهومها.فما تتّسم به اللفظة من مبالغة ليس هو الأشدّ إزعاجا،وإنّما مصدر القلق ضبابية اللفظة وغموضها، فقد تدلّ، تارة على كل علاقة قياس Analogie ،وقد تكون مرادفة للمجاز Métaphore وقليلا ما تتمحّض للتشبيه Comparaison وما هذا إلاّ

---

[1]- ريتا عوض:بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط1، دار الآداب، بيروت 1992، ص39

[2]- بشرى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط 1 ، المركز الثقافي العربي،بيروت 1994 ص 19

خلاصة ترمز إلى عجز الأسلوبيةStylistique أو النقد Critique علــى بناء البعد العلمي للصورة "[1]

على أنّ هذه العوائق المعرفية والمنهجية لم تكن حائلا دون محاولات لتعريف الصورة من زوايا مختلفة ، فهي"تمثيل لعلاقة لسانية بين شيئين في المعنى الأسلوبي "[2] وهي من الوجهة السيميولوجية"علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية:مادة التعبير وهي الألوان والمسافات وأشكال التعبير،وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص ومضمون التعبير ،وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية لهذا المضمون من ناحية أخرى.."[3]

وعموما، فإنّ الاختلاف في تعريفات الصورة إنّما ينمّ عن تعدّد أبعاد هذا المصطلح وقدرته على الحضور في شتى المعارف والفنون، ويمكن ضبط هذا التعيّن في ثلاثة مستويات:

أ – المنحى البلاغي: وفيه عرّفت الصورة من جهة علاقتها بما هــو بلاغي مثل أوجه المجاز والاستعارة والتشبيه والكناية، وهــي مــسألة شغلت النقّاد القدامى والمحدثين، شرقا وغربا. وقد ألمعت "ريتا عوض" إلى هذا الجانب بقولها" ولعلّ الجانب الأهمّ من المذهب النقــدي الــذي وضعه عبد القاهر الجرجاني هو ربطه الــصورة الــشعرية بالمجــاز وبالنظم وتحليله الدقيق والمتميّز للمعاني الحقيقية والمجازية والمعــاني

-[1] Henri Meschonnic. Pour la Poétique ; P 101/102

-[2] François Moreau :L'image littéraire ;sedes , 1982 ,P12

-[3] صلاح فضل:قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، مصر، ط1، 1997 ص7/6

العقلية والتخييلية وتحديده ضمن ذلك للصيغ البلاغية وبالأخصّ الاستعارة والتشبيه والتمثيل.."[1]

وقد حصر الدكتور جابر عصفور مستويات درس الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي في جوانب ثلاثة:

1- الخيال
2- دراسة طبيعة الصورة ذاتها
3- وظيفة الصورة

ويعرّف الباحث الخيال بأنّه "القدرة على تكوين صور ذهنية للأشياء غابت عن متناول الحسّ " ويحدّد فاعلية هذه القدرة في "إعادة تشكيل المدركات..والجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة.."[2]

والرأي عندنا أنّ دراسة أوجه البلاغة في الصورة الشعرية مسألة تقتضيها طبيعة المادة المدروسة، ولعلّ تجاوز هذا المستوى من التحليل كفيل وحده بإدراك مفهوم الصورة إدراكا أشمل وأوفى، وقد نجد في تعريف الجاحظ الشعر في علاقته بالتصوير ما يوحي بهذا الإدراك والشمول في قوله:" إنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[3]

ب – المنحى الحسّي الانطباعي:

---

[1]- ريتا عوض:بنية القصيدة الجاهلية، مرجع سابق، ص75
[2]- جابر عصفور: الصورة الفنّية في التراث النقدي.. ص13 (بتصرّف)
[3] الجاحظ، كتاب الحيوان ط1، القاهرة، 1938-1945، ج3 ص131

يقترن مفهوم التمثيل البلاغي عند النقاد القدامى وعند الجرجاني على الوجه الأخصّ بالتصوير الحسّي في إطار نظريته المشهورة عن المعنى ومعنى المعنى يقول جابر عصفور:"ويبدو أنّ تركيز عبد القاهر الجرجاني على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسّي للمعنى – في التصوير الشعري – جعله يقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسّام.."[1]

وما تأكيد الجرجاني أنّ قولنا" الصورة إنّما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا.."[2]إلاّ ضرب من ضروب الوعي المبكّر بعلائق المرئي بالعقلي، ولا شكّ أن منجزات النقد الحديث غربا وشرقا قد عمّقت القول بالخاصية البصرية مما حدا ب "س،داي لويس" إلى تعريف الصورة بأنها" رسم قوامه الكلمات"[3] مدركا أنّ هذا الطابع الحسّي يقتضي أن تكون الصورة جوهرية في القصيدة ، لا مجرد حلية أو زينة .

ج–المنحى التشكيلي الرمزي:

يعدّ أهمّ مستويات دراسة الصورة حديثا، لارتباط هذا المنحى باللغة ونظامها وإيقاعها من جهة وبالرمز من جهة أخرى.فالثابت أنّ اللغة تمثّل الركيزة الجوهرية لكل ظاهرة تشكيلية للصورة من خلال ما تنسجه من علائق بين المفردات في إطار الوظيفة الشعرية التي تنجزها وفي سياق الانزياح الذي يحدثه تشابك المفردات وتركيبها

---

[1]- جابر عصفور:الصورة الفنية مرجع سابق ص 281

[2]- الجرجاني:دلائل الإعجاز ط2، القاهرة 1321 هـ ص365

[3]- س داي ،لويس:الصورة الشعرية،ترجمة أحمد نصيف الجنابي،وآخرون،الكويت1982،ص21

وفيما تحمله من طاقات رمزية إيحائية. وفي هذا الإطار يندرج الحديث عن الرمز ويتّفق النقّاد جميعهم على قيمته ووظيفته في بناء الصورة وإن اختلفوا في طبيعة العلاقة بينهما (الصورة، الرمز) فبعضهم اعتبر الصورة نوعا من أنواع الرمز «تاندال"وبعضهم فرّق بين الصورة والرمز وربط الصورة بالتمثيل Représentation والرمز بالتأويل Interprétation"هربرت ريد" واعتبر أنّ التعايش بينهما مسألة حيوية في الفنّ.

عموما يظلّ الرمز طاقة تعبير وإيحاء لابدّ منهما في كل صورة وكلّ انتقال من الوضع الحقيقي للغة إلى الوضع الرمزي يقتضي تصويرا ذهنيّا من جهة الباث وتمثّلا تأويليا من جهة المتقبّل.

- **أصناف الصورة الشعرية في ضوء المذاهب الأدبية:**

تستمدّ الصورة خصائصها، عادة من نظريات في الأدب، كثيرا ما تحدّد طبيعة الصورة ونوعها حسب اتجاهات هذا الأدب ومذاهبه وأعصره.

وفي هذا الإطار، يمكن تقسيم أنواع الصورة إلى:

1- الصورة الكلاسيكية، ومن خصائصها:

أ- أنّها وسيلة تعبير تنهض على التشبيه بين الموجودات الحسّية،فهي قريبة من المدركات العقلية.

ب-أنها منتظمة تخضع لنظام الحقائق والمماثلة، وتعبّر عن حقائق العقل والطبيعة.

ت-أنّها وليدة فلسفة القول بأنّ الفنّ محاكاة للطبيعة، فلا تخرج

عن نطاق هذا المذهب، لذلك تميل إلى مشاكلة الأشياء الماثلة في الخارج وتختصّ بقدر من الثبات والسكونية والانغلاق والجفاف.

2- الصورة الرومنطقية، وأهمّ ميزاتها:

أ- أنّها ركن من أركان التعبيرالرومنطيقي ووسيلة لنقل العواطف والمشاعر.

ب-أنها تمتاز بالتنويع وألوان التأثير.

ت-أنّها عند الموغلين في الرومانطقية مشتّته تتّجه نحواللاوعي والحلم وعند المعتدلين تميل إلى التماسك والرغبة في الإبلاغ.

ث-أنّها رمز للقيم ووحدة الوجود وحضور الطبيعة الدائم.

ج- أنّها تتّسم بالغنائية والتعبير عن الذاتية وفيض المشاعر والانفعال.

3- الصورة الرمزية:

إنّ الصلة الوثيقة بين الرمز والصورة يجعل من الصورة عند الرمزيين شكلا من أشكال إلغاء الوسائط الطبيعية والعقلية المباشرة والانزياح بالصورة من طابعها التقريري السردي إلى مدارهاالإيحائي.

4- الصورة السريالية:

إذا كانت السريالية مذهبا اعتنق أصحابه فكرة التحرّر من القيود في مجالي الحياة والفنّ، وآمن معتنقوه بأنّ التعقّل جهل وبأنّ الجنون معرفة ونفي للمحسوسات وتجاوز للمدرك العرضي، فقد أثّر، ذلك كلّه في مفهوم الصورة عندهم وانعكس على صورة تمثّلهم لسبل صياغتها، واعتبروا:

أ- أنّ الصورة مصدرها المواقع الغامضة في الذات

ب-أنّ الصورة لا ترمز إلاّ إلى ذاتها، فهي وليدة هذا الإشعاع البارق ووليدة اللغة التي صارت كائنا حيّا.

ت-أنّ الصورة لا تتشكّل إلاّ بإذابة المسافة بين الرؤية البصرية والتمثّل الوجداني.

ث-أنّ الصورة وسيلة معرفة تكشف لنا الأسرار الخفيّة التي تربط بين الموجودات.

نخلص إلى القول: لئن تعدّدت مفاهيم الصورة بتأثير المذاهب والنزعات الأدبية، كما بدا لنا من خلال تحليلنا، فإنّ الصورة في مجال الشعر تنفلت من كلّ تصنيف، ذلك أنّ تجربة الشاعر الواحد قد تجمع بين أنماط متعدّدة من فنون الصورة، على أن هذه الملاحظة لا يمكن أن تمنع إمكانية رصد تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، منذ مدارس الريادة وصولا إلى الاتجاهات المعاصرة في العقود المتقدّمة.

- **تطوّر الصورة الشعرية في المدونة الشعرية العربية الحديثة:**

1- الصورة الشعرية والنزعة إلى التجديد:

ما يسم مدارس التجديد الشعري والنقدي الحديث منذ العقد الثاني من القرن العشرين أنّها اتجهت، بوتائر مختلفة، إلى تجاوز المفهوم التقليدي للأدب وصياغة رؤية مغايرة للعناصر المكوّنة لشعرية القصيدة، ما تعلّق منها بالوزن أو باللغة أو عناصر التخييل كالصورة والرمز، فقد حرص أصحاب الديوان على اعتبار الصورة من الأركان

الأساسية في القول الشعري:" فوضع"عبد الرحمان شكري" فروقا بين التخيّل والتوهّم، وبين الوصف الآلي والتصوير الفنّي ورأى أنّ وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقرونا بعواطف الإنسان وخواطره وطبيعة إحساساته "[1]

كما حاول أصحاب هذا المذهب الأدبي تجاوز البعد الوصفي الحسّي وتأكيد البعد الوجداني وأثاروا كلّ ما يتعلّق بالتكوينات النفسية لإبداع الصورة واعتبروا أنّ قوّة مخيّلة الشاعر هي المحكّ على ابتداع الصورة الحيوية النابعة من الوجدان والمعبّرة عنه وتشكيلها في واقع جمالي جديد.

و لا يختلف اتجاه المهجريين على هذا، وإن كان اهتمامهم بالجانب النفسي، دون ما ظهر عند الديوانيين، فقد ربطوا تشكيل الصورة الشعرية بالتعبير عن جوهر الحياة الإنسانية، وقالو بقيم الصدق وحرية الإنشاء والتخلّص من "الكشاكيل العروضية" ورفد اللغة بروح متجدّدة، فالشاعر عند نعيمة هو "من لا يصف إلاّ ما تراه روحه ويختمر في قلبه حتّى يصبح حقيقة راهنة في حياته " [2]

وهكذا، فقد ذهب بعض النقّاد إلى القول، متحدّثا عن تجربة المهجريين في التصوير:" يحتوي شعر المهجريين على أمثلة من الصور وألوان من التصوير شتّى تمتاز بالدقّة في الوصف والقدرة العجيبة في التجسيم والتشخيص والتوصيف في التعبير عن أفكارهم وأخيلتهم بالصورة.."[3]

---

[1]- بشرى موسى:الصورة الشعرية، ص 33
[2]- ميخائيل نعيمة ،الغربال
[3]- ن، م ص 35

على هذا النسق من الدعوة إلى التجديد ضبط جماعة "أبولو" تصوّرهم للصورة ضبطا لا يخضع لشروط النقد الدقيق وإنما بوحي ممّا تراكم لديهم من محاولات إبداعية، هي لاشك حصيلة تأثرهم بالديوانيين وبحركة الأدب العالمي.وما هذه التجارب التي خاضوها إلا مقدّمات لتعميق المنحى الرومانسي في الشعر العربي كما اتّضح ذلك من خلال كتابات الشابي وإبراهيم ناجي وحسن كامل الصيرفي وأبي شادي وغيرهم.

2-الصورة والحداثة الشعرية:

مثّلت فترة نهاية الأربعينات من القرن العشرين قفزة نوعية في مضمار التحديث الشعري، ببروز جماعة الشعر الحرّ، ممثّلة في روّادها الأوائل: السيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ومن انتهج نهجهم من شعراء العرب المحدثين مثل صلاح عبد الصبور. وقد شمل هذا التحديث أركان القصيدة بتجاوز المنظومة الوزنية القديمة وتكسير نظام الشطرين والنسق التقليدي للقافية. كما شمل شكل الكتابة، ما تعلّق منها باللغة وجوهرها العام أو ما اتّصل بالصور والرموز والدلالة. فقد طوّر الشاعر الحديث موضوعاته بوحي من سياقاته المجتمعية والسياسية والثقافية وأثار قضايا الحريّة والوجود والإنسان ووظّف الأسطورة وكثّف الرموز وأعاد صياغة الصورة. وجعلها تقترب من شواغله وتأملاته وشتّى مرجعياته. بل إنّ الصورة لم تعد عنصرا خاصا في حدّ ذاتها، موضوعا للتحلية

والتزيين، وإنّما هي جوهر رؤيا الشعر مادام الشعر هــو قــوّة إدراك الرؤيا بالصورة ومادامت الرؤيا هي قوّة إدراك الصورة بالشعر.

لقد صار الشعر في تجارب المحدثين من الشعراء طاقة رمزية تنطلق من الواقع وتعيد إنتاجه. وقد تمتّنت من خلال مجموع هذه التجــارب العلاقة بين الصورة والإيقاع واللغة.فالإيقاع هو جزء من الصورة بها يتحدّد. وبالإيقاع تتجسّد الصورة فضاء نغميا موقّعا.ألا يمكن أن تكون قصيدة "أنشودة المطر للسيّاب مثالا حيّا على ما نقول من خلال انسجام صورها وإيقاعها داخل نسيج من اللغة يفيض بالشعرية؟

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبزغان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر.."[1]

ولعلّ هذا المظهر من التصوير قد أنتج مصطلح الصورة الإيقاعية التي هي نمط من أنماط الصور باعتبار أنّ "البناء الموسيقي للقصيدة هو الصورة الحسّية لها "، كما ذهب إلى ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر "[2]والصورة الإيقاعية هي الصلة النفسية والروحية والزمنية التي تولّد الإحساس بالشعر وهو يكتب ويلقى ويتلقّى، هكذا يمكن الجزم ألاّ صورة في الشعر بلا إيقاع وأنّ إيقاع الصورة دليل من أدلّة شعريتها: فسرّ القصيدة سحرها، وسحر

---

[1]- بدر شاكر السيّاب:أنشودة المطر
[2]- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ص 48

القصيدة إيقاعها، وسرّ سحر القصيدة صورتها الموقّعة.ولابدّ في هذا السياق من التفريق بين الوزن والإيقاع، ذلك أن الوزن هو محاكاة ميّتة للطبيعة وعناصرها الرتيبة، أمّا الإيقاع فهو خرق لنظام الأوزان بإعادة تشكيلها في بنية أو بنى تنتجها لحظة القول الشعري وتعبّر عن مداها في النفس والوجود والإنسان.

4- الصورة وقصيدة النثر:

تمثّل حركة مجلّة شعر التي ظهرت سنة1957 رافدا أساسيا من روافد الدعوة إلى كتابة قصيدة النثر ورفض القوالب النظمية الكلاسيكية، بما في ذلك شعر التفعيلة، ويعتقد الشعراء المحدثون، وعلى رأسهم أدونيس "أنّ الشعر الجديد تخلّى عن الأوصاف والنعوت والتشابيه والاستعارات واستعاض عنها بالصورة التركيبية، الصورة الرمز أو الصورة الشئ"[1] و لابدّ للصورة ليكون لها أثر باق أن يتوفّر لها ما اصطلح عليه "أدونيس" بالناظم الرؤياوي الخلاّق"إذ بدون هذا الناظم نستحيل الصورة إلى صورة باهتة، قائمة على الانفعال العابر. وللصورة علاقة أساسية باللغة في نظر "أدونيس" "فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة.."[2]

ولئن تفاوت استخدام الصورة لدى الشعراء المحدثين بين صورة حسّية، هي تناج لتفاصيل الواقع وجزئياته المعيشة وصور ضاربة في التعتيم والغموض، فإنّ الوعي بالصورة من جهة وظائفها الفنّية

---

[1]- أدونيس: زمن الشعر ص 13

[2]- أدونيس:مقدّمة للشعر العربي، ص113

وأبعادها المضمونية، فضلا عن علاقتها بمقوّمات شعرية القصيدة صار ميسما تتّسم به الكتابة الشعرية الحديثة مهما كان اتجاهها.

وفي هذا السياق العام من تطوّر بنية الصورة ووسائطها ووظائفها في الشعر العربي الحديث تندرج تجربة محمود درويش الشعرية في اشتغالها المكثّف على الصورة، ممّا دعا بعضهم إلى القول "وكان درويش من أكثر الشعراء العرب المحدثين كتابة بالصور، فقد بلغت أنواع الصور الشعرية في شعره أكثر من خمسة وعشرين نوعا من الصور..وهي أكبر نسبة في عدد الصور الشعرية لأيّ شاعر عربيّ آخر في الديوان العربي على ما أذكر وعلى ما أعلم.."[1]

- **الصورة في شعر محمود درويش، «ورد أقلّ «منطلقا:**

يرتبط الاشتغال على الصورة في شعر محمود درويش بالمراحل التي قطعها في مسيرته الشعرية، وما من شكّ، فإنّ المتأمّل في وجوه هذه التجربة يعسر عليه من وجهة النقد التحليلي تنميطها وتصنيف فتراتها وذلك لسببين:

1- لأنّ حلقات هذه التجربة ظلّت تنوس بين الغنائية والدرامية والملحمية، وإن طفا منزع على آخر، فإنّ ذلك مردّه علاقة سياق التجربة ذاتها بموضوعها العام وبتطوّر رؤية الشاعر إلى الشعر.

2- لأنّ محمود درويش من أكثر الشعراء المحدثين محافظة على نسق دائم من الكتابة الشعرية، كما أنّه من الشعراء المجدّدين الساعين دوما إلى التجاوز والتجريب تجريبا متأنّيا .

---

[1]- شاكر النابلسي:مجنون التراب، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1987، ص627

من هذا المنطلق، فإنّ أيّ تقسيم[1]لهذا المسار الكبير للشاعر لا يقبل إلاّ لكونه يرصد تحوّلات الشاعر ولا يفيد إلاّ في تقريب صورة تطوّر هذا الشعر وما به يختصّ من شاعرية القول وتنوّع أساليب التصوير.

واستيحاء من هذه التقسيمات يمكن رصد هذه المراحل منذ بدايتها في الستينات من القرن العشرين إلى تاريخ نشر "ورد أقلّ" سنة 1986 في ستّ مراحل موصوفة هي:

1- مرحلة التقليد وتضم عصافير بلا أجنحة الصادر سنة 1960

2- مرحلة الشعر الثوري الحالم وتضمّ ديوانه "أوراق الزيتون" الصادر سنة 1964

3- مرحلة الشعر الرمزي الإيحائي (1966-1970) وتضمّ عاشق من فلسطين (1966) وآخر الليل(1967) والعصافير تموت في الجليل (1970) وحبيبتي تنهض من نومها (1970)

4- مرحلة الشعر الرؤيوي المركّب وتشمل "أحبّك أو لا أحبّك" الصادر سنة 1972، محاولة رقم7 (1973)، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق (1975)

5- مرحلة الغنائية الملحمية:وتضمّ أعراس (1977) وحصار لمدائح البحر(1984)، هي أغنية، هي أغنية(1986)

6- مرحلة الشعر الذاتي الفجائعي وتضمّ ورد أقلّ الصادر سنة 1986

إنّ هذا التوزيع، وإن كان ذا صبغة منهجية، فإنّه يعكس تجربة الشاعر في إنتاج الصورة وتنوّع تكويناتها.

---

[1]- ينظر المحاولات الخاصة بتقسيم مراحل شعرية درويش

وإجمالا يمكن القول إنّ شعر محمود درويش هو شعر متغيّر في مساره، متطوّر في خطابه، متبدّل في قضاياه:من شعر تطغى على صوره محاكاة العناصر في نفس خطابي مباشر باستخدام التشابيه البسيطة واللغة العارية من كلّ مجاز إلى شاعر رمزيّ ما فتئ الرمز في شعره يتنامى باستخدام الصور الاستعارية المركّبة إلى شاعر تشكيلي رؤياوي، يرشح شعره بالصور الإيقاعية عن طريق اللغة الإيحائية التي تميل إلى "غموض واضح"مشدود إلى نفس تركيبي درامي تارة أو ملحمي غنائي طورا آخر..

وبناء على هذه التحوّلات يمكن رصد الحقول الدلالية التي تتنزّل فيها الصور تبعا للمراحل التي حدّدنا مظاهرها في أربعة حقول تصويرية:

1- مرحلة الصورة التسجيلية المباشرة
2- مرحلة الصورة الرمزية المشهدية
3- مرحلة الصورة الرمزية المركّبة
4- مرحلة الصورة الرؤيوية المكثّفة

1- مرحلة الصورة التسجيلية المباشرة:

وتّتصل هذه المرحلة بظاهرة تقليد شعراء المهجر والمدرسة الوجدانية الرومانسية التي مثّلها علي محمود طه وإبراهيم ناجي وتتّسم بالغنائية الثورية والتعبير المباشر في خطاب عار من التركيبات الاستعارية المكثّفة، تطغى عليها لهجة الرفض الحالم ويعتبر ديوان"أوراق الزيتون"

الصادر سنة 1964 أحسن من يمثّل هذه الخصائص: يقول درويش متحدّثا عن نوع هذا الشعر:

قصائدنا، بلا لون

بلا طعم..بلا صوت!

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم البسطاء معانيها

فأولى أن نذرّيها

ونخلد نحن..للصمت[1]

إنّ مفهوم الشعر عند درويش لا ينفي ميل الشاعر إلى صياغة قصائد رقيقة حالمة مشبعة بصور حسية، ما أن تتراكم حتى تفضي إلى صناعة كون حالم يصنعه من الحبّ مرّة:

كما ينبت العشب بين مفاصل صخرة

وجدنا غريبين يوما

وكانت سماء الربيع تؤلّف نجما ونجما

وكنت ألف فقرة حبّ..

لعينيك..غنّيتها ![2]

ومن الرفض حين تتجذّر الذات في تاريخها وأرضها وطبيعتها مؤكّدة فعل انتمائها عبر صور المواجهة:

سجّل!

---

[1]- محمود درويش الديوان ص 92 قصيدة عن الشعر

[2]- محمود درويش:قصيدة أجمل حب، الديوان ص 104

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم..سيأتي بعد صيف!

فهل تغضب؟ [1]

2- مرحلة الصورة الرمزية المشهدية:

وفي هذه المرحلة يرتقي الشاعر من التعبير المباشر عن طريق الصور الحسّية إلى الإيحاء باستخدام الرموز تأثّرا بشعراء الحداثة من أمثال خليل حاوي وصلاح عبد الصبور وأدونيس..

إنّ هذه النقلة في شعر درويش وعلى مستوى حضور الصورة، خاصة، مرتبطة ارتباطا بيّنا بما حقّقه شعراء التفعيلة من انعتاق تدريجي من سلطة عمود الشعر ببنيته الإيقاعية الكلاسيكية.ولا شك، فإنّ تنامي الصورة الرمزية سيزداد انتشارا بانخراط التجربة الشعرية ذاتها في أوسع مداراتها بتوظيف الميثيولوجي أسوة بالشعراء التمّوزيين ورغبة في إيجاد أوسع المساحات بغية الإفصاح عن موقف الشاعر الرافض لأشكال الانبتات وقد تجلّى ذلك في دواوينه:"عاشق من فلسطين"، "آخر الليل"، "العصافير تموت في الجليلّ، "حبيبتي تنهض من نومها"..

ولئن كان الشاعر لم يتخلّص بعد في ديوانه " عاشق من فلسطين "من النبرة الثورية العالية، غير أنّه استطاع صياغة أفكاره ورؤاه في أشكال

---

[1]- محمود درويش: قصيدة بطاقة هويّة، الديوان ص 121

تصويرية لا تخلو من رموز فنّية، ففي قصيدة "عاشق من فلسطين" الواردة على البحر الوافر، وهي من الشعر الحرّ يتكثّف رمز المرأة، فتذوب الحدود بينه والوطن ويصير الميناء بوّابة للمنفى وتتداعى حرقة الشاعر وينساب حنينه الأبدي إلى العناصر والأشياء، إلى الطبيعة والمرأة في مشهد تصويري:

وأكتب في مفكّرتي:
أحبّ البرتقال وأكره الميناء
وأردف في مفكّرتي
على الميناء وقفت..
وكانت الدنيا عيون شتاء.. [1]

وتتكثّف هذه العناصر الرامزة إلى الأرض والذاكرة ومن أمثلتها الباب والمنزل والعتبة والوطن والسطوح والحديقة والدار والشباك والمقاهي والخوابي والزريبة لتشكّل رسالة عشق إلى الفلسطينية، المرأة والوطن:

فلسطينية العينين والوشم
فلسطينية الاسم
فلسطينية الأحلام والهمّ
فلسطينية المنديل والقدّين والجسم[2]

---

[1]- محمود درويش :قصيدة عاشق من فلسطين ،الديوان ج1، ص131
[2]- محمود درويش :قصيدة

ولا يخرج درويش عن هذا المدار في سائر قصائده في هذا الديوان، إذ يظلّ موزّعا بين الرمز وحقيقته المادية وبين المشهدية الذهنية والمشهدية المجسّدة. وما قصائده "برقية من السجن"[1] و"لوحة على الأفق"[2] و"نشيد للرجال"[3] إلاّ أجلى مثال على هذا المنحى الدلالي في شعره.

ويتوغّل الشاعر في ديوانه "آخر الليل" في الرمز وتحديدا في قصيدته "وعود من العاصفة"، حيث تلعب الصورة الإيقاعية وظيفة تعميق هذه الرمزية:

سأغنّي للفرح
خلف أجفان العيون الخائفة
منذ هبّت في بلادي العاصفة
وعدتني بنبيذ وبأقواس قزح[4]

ويظلّ هاجس الشاعر دوما في هذه المرحلة الارتباط بالقضية والعشق مجسّدا في رمز ريتا متعدّد الأبعاد وسيصير هذا الرمز في دواوين درويش اللاحقة رمزا دلاليا يتجاوز سياقه التاريخي والوجداني ليكون مفردة من مفردات معجمه الرمزي:

بين ريتا وعيوني.. بندقية
والذي يعرف ريتا، ينحني

---

[1]- الديوان المذكور ص 173
[2]- ن،م ص 214
[3]- ن,م ص 238
[4]- ن،م ص292

ويصلّي

لإله في العيون العسلية[1]

وتبلغ الصور مداها الغنائي الوجداني الموصول بعشق النضال في قصيدة "أحبّك أكثر"، حيث يلتئم المبنى بالمعنى لخلق المعنى النضالي المشدود إلى روح مقاتلة تفنى في العشق حدّ الهلاك:

تكبّر..تكبّر

فمهما يكن من جفاك

ستبقى بعيني ولحمي، ملاك

وتبقى كما شاء لي حبّنا أن أراك

نسيمك عنبر

وأرضك سكّر

وإنّي أحبّك أكثر..[2]

وعلى هذا المنوال تكون قصائده في"العصافير تموت في الجليل" و"حبيبتي تنهض من نومها" ليسجّل طلائع مرحلة تنعتق من الشعر الإنشائي إلى الشعر المركّب وتتأثّر الصورة، قطعا بهذا التطوّر الأسلوبي، حيث ظهرت نزعة تشكيل الصورة داخل بنية تميل إلى التركيب:

ورمت في آلة التصوير

عشرين حديقة

---

[1]- ن،م ص307

[2]- ن،م ص 382

وعصافير الجليل

ومضت تبحث خلف البحر

عن معنى جديد للحقيقة[1]

وداخل مقولة الاستلهام من الديني والتراثي يبني الشاعربعض قصائده:

يا سادتي !يا سادتي الأنبياء

لا تسألوا الأشجار عن اسمها

لا تسألوا الوديان عن أمّها

من جبهتي ينشقّ سيف الضياء

ومن يدي ينبع ماء النهر

كلّ قلوب الناس..جنسيتي

فلتسقطوا عنّي جواز السفر ! [2]

3- مرحلة الصورة الرمزية المركّبة:

تندرج هذه المرحلة في إطار تجربة الخروج عن الوطن أو الإحساس المفرط بالاغتراب وتضمّ سلسلة من الدواوين بدءا من "أحبك أو لا أحبك" ومحاولة رقم 7" "وتلك صورتها وهذا انتحار العاشق "وصولا إلى "أعراس"و "حصار لمدائح البحر" و"هي أغنية هي أغنية" ومن خصائص هذه المرحلة:

أ-أنّ الصورة عند الشاعر بدأت تتخلّص من الطابع التسجيلي والتعبير المباشر لتتأسّس داخل مدار اللغة التي منها وبها ينحت صوره خـــارج

---

[1]- من قصيدة العصافير تموت في الجليل ص 411

[2]- من قصيدة جواز السفر، ديوان حبيبتي تنهض من نومها ص 573ج1

الحسّ المألوف في معادلة الممكن واللاممكن، الإثبات والنفي: أحبّك أو لا أحبّك:

يهرب منّي جبيني

وأشعر أنّك قابلة للضياع

أريدك..أو لا أريدك

إنّ خرير الجداول محترق بدمي..ذات يوم أراك.."[1]

ب-أنّ الصورة صارت وليدة بناء درامي ينهض على أسلوب الحوار والحوار الباطني والانتقال من مدار معنوي إلى آخر عن طريق أسلوب التداعي والتركيب، ممّا يجعل الصورة الكلّية حصيلة مركّبات عناصر جزئية لا تخضع لمنطق اللغة، وإنّما لمنطق ما وراء الصورة الذي ينشأ من تكوينات الواقع والذاكرة وما فوق الواقع:

وتناسل فينا الغزاة، تكاثر فينا الطغاة.دم كالمياه

وليس تجفّفه غير سورة عمّ وقبّعة الشرطي وخادمه

الآسيوي وكان يقيس الزمان بأغلاله

سألناه..سرحان عمّا تساءلت

قال اذهبوا..فذهبنا[2]

ج- أنّ الصورة تنشأ من تنامـــي الصوت الباطني وعنه تتولّد نزعـــة الشاعرإلى خلخلة قيم الصور التقليدية القائمة على النسقية والاستعاضة عنها بصور تهفو إلى سردية الحلم:

---

[1]- قصيدة مزامير من ديوان أحبّك أو لا أحبّك ص 11

[2]- ق سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا من ديوان أحبّك أو لا أحبّك ص 183 ج2

لم أسجّل تفاصيل هذا اللقاء السريع، أحاول شرح
القصيدة كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع
هي: الشئ أو ضدّه وانفجارات روحي
هي:الفرق بيني وبيني
وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم.كان اللقاء سريعا[1]

د- أنّ الصورة لا تتكوّن إلاّ داخل وحدة المتناقضات، فهي باللغة تصير تركيبا كيمياويا عجيبا وتتخلق بذلك الصورة الانصهارية في أوج التحام عناصرها المتضادة:

سألتك أن ترتديني خريفا ونهرا
سألتك أن تعبري النهر وحدي
وتنتشري في الحقول معا
سألتك ألاّ أكون وألاّ تكوني
سألتك أن ترتديني
خريفا
لأذبل فيك وننمو معا..[2]

هـ- أنّ اللوحة تولد من نسيج الصور المركّبة الرمزية وبواسطة أسلوب السرد الحكائي القائم على التداعي لتشكيل مشهد شعري فجائعي:

نازلا من نحلة الجرح إلى تفاصيل البلاد

---

[1]- من قصيدة بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا، محاولة رقم 7 ص173
[2]- من قصيدة موت آخر وأحبّك ،محاولة رقم 7 ص 314

وكانت السنة انفصال البحر عن مدن

الرماد وكنت وحدي

ثمّ وحدي

آه يا وحدي وأحمد ..[1]

و- ميل الصورة إلى نفس سريالي، غموضه يتأتّى من وضوحه وإيحاؤه ضارب في تصريح بلا مرجع:

شارع واضح

وبنت

خرجت تشعل القمر

وبلاد بعيدة

وبلاد بلا أثر[2]

وقد علّق الأستاذ بكار على هذه القصيدة بقوله:"فالصور الشعرية إيحائية بالوضع، مدارها ما بعد المعنى من معنى المعنى، فلا تقول بل تشير، وتلمّح ولا تصرّح، فكيف إذا كانت كههنا بكرا من الخيال ضاربة بعيدا في غرابة السريالية ؟ "[3]

1- من قصيدة أحمد الزعتر، ديوان أعراس ص 470

2- من قصيدة لحن غجري، ديوان مدائح لحصار البحر

3- توفيق بكار ،شعريات ،عيون المعاصرة ص 146

4- صورة الرؤية المكثّفة:

يقول محمود درويش في حوار له بجريدة القدس:سماتي التي لا أستطيع أن أخفيها أنّي دائم التطوّر، وأنا أوّل ناقد ومحطّم لآخر إنجاز فعلته، يعني أنا الذي أؤسّس عملي الجديد وأنا الذي أتمرّد عليه"[1]

إنّ هذه السمة التي يمكن أن تعدّ من خاصيات تجربة محمود درويش الشعرية تتجسّد بوتائر بيّنة في ديوانه "ورد أقلّ" الصادر سنة 1986، إذ يميل الشاعر فيه إلى كتابة القصيدة المطوّلة التي يمتدّ الصوت فيها عبر لوحات هي حركات شعرية مشدود بعضها إلى بعض بواسطة وزن موحّد هو بحر المتقارب وإيقاع متوتّر، تقصر الجمل فيه أو تطول، موصولة بنسيج من الصور محكم التطريز، تصدر عن أنا الشاعر الغنائية متأمّلا في الوجود الباطني الحيّ راصدا تجربة الخارج من خلال الذاكرة المشبعة بذاكرة الدم في نفس درامي، مستشرفا أفق الآتي، حيث تطغى أفعال المستقبل وأدواته الأسلوبية انخراطا في ملحمة الشعر..

هكذا تنشأ الصور في ورد أقل موزّعة في ظاهر البنية، مكثّفة في عميق النصّ، وهي نتاج تأمّلات وجودية في الذات والموت والعشق والذاكرة والوطن والحلم، وهي في عمومها وليدة تكثيف الرؤيا واقتناص مدى ما يقوله الشعر بما تملكه اللغة من طاقة رمزية إيحائية وتعبيرية عمّا يعجز الواقع عن قوله وعمّا تقودنا إليه هذه التأمّلات الشاردة من وعي بالكيان والهويّة..

---

[1]- جريدة القدس ،عدد 12 أكتوبر 2001 حوار مع محمود درويش أجرته جيزيل خوري

ولعلّنا في هذا السياق نذهب مذهب صلاح فضل في استخدامه لمصطلح" تركيبات الشظايا التعبيرية" التي قامت حسب رأيه مقام "أنماط السرد الخطّي والدراما المحتدمة على السطح وقامت قيامة اللغة في ذاتها، ولولا نصوع التجربة الحيوية التي ينبعث منها الشاعر لانتقلت هذه الحالات التعبيرية به إلى منطقة التجريد.."[1] ولعلّ في هذه المسافة بين التجريد الموغل في السريالية والتجسيد الواقع تحت غطاء التعبيرية المباشرة تتنزّل طبائع الصور عند درويش في ورد أقلّ، بل إنّ الغموض الذي هو صفة عالقة بالشعر عموما والشعر الحداثي على وجه التخصيص مأتاه أنّ لغة درويش التي تستمدّ فيضها من الإيقاع لا تستند إلى مرجع قاموسي أومرجع واقعي معلوم، وإنّما تؤسّس مداليلها من خلال قدرة الدال الإيقاعي الموضوع في أنساق إنشادية أدائية على التحرّك في مساحة دلالية أكبر وفي حقل رمزي أرحب.ههنا تحقّق الصورة انزياحاتها المتبدّلة من سياق تعبيري إلى سياق آخر، ومن منحى غنائي آسر إلى منحى درامي أو ملحمي ،حسب ما تقتضيه الحال الشعرية. وههنا أيضا نتبيّن أسلوب الشاعر في خلق عالم الصورة وصورة العالم. وهو عالم، كثيرا ما يبنيه الشاعر في لا وعيه، حتى في أعتى لحظات تعبيره الوجودي " بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب، عناصرها شذرات من مرايا مهشّمة ومبعثرة في حاضرنا وغائر في الذاكرة، حيث يتمّ ترتيب المفردات أو الجمع بينها

---

[1]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة ص237

بشكل يكسّر السياق الواقعي لصالح سياق حلمي يظلّ معلّقا بزمن غائم مكبّل بذلك الحلمي المطلق نفسه."[1]

إنّ المتأمّل في عالم الصورة عند درويش في "ورد أقلّ" يلاحظ نزعة الشاعر المتنامية إلى تكثيف الصورة في لغة غنائية درامية أو ملحمية، حسب السياق.وإذا كان ورد أقل هو نشيد الغربة والتأمل في الرحيل والسفر بين الدروب والطرقات والمطارات بحثا عن وطن كان، وبين الانكسارات التي تلاحق الشاعر فإنّه لا يخلو من رؤية مستقبلية مشحونة بآمال ممكنة، تشدّه إلى نبعه الأوّل:فلسطين، ومنها وحولها وداخلها وخارجها تدور الصور الشعرية فهي فلسطين كما قال توفيق بكّار "معنى المعاني والاسم الجامع لكلّ الأسماء، هي الكلّ، كلّ الشعر وكلّ الشاعر، مبدؤه ومنتهاه وذكراه وأفقه وقيده وحرّيته ومأساته وملحمته.."[2]

ومن هذا المدار تنشأ الصور الشعرية متنوّعة من حيث تركيبها وهيئتها، بسيطة أو مركبة، كلّية أو جزئية، حسّية أو تجريدية أو من حيث نوعها وتكوينها وبناؤها: رمزية، إيقاعية، تضادية، عنقودية، تشكيلية أو من جهة مرجعياتها وأفقها:استرجاعية، استكشافية، استشرافية أو من جهة طبيعتها الأجناسية:مسرّدة، ممسرحة.وعموما يمكن تبيّن خصائص الصورة في شعر درويش من خلال "ورد أقل" في الجدول التوزيعي التالي:

---

[1]- اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، مجلة فصول، القاهرة 1984ص 198

[2]- توفيق بكّار من مقدّمة مجنون فلسطين، المختارات، دار الجنوب للنشر 1985، ص 7

الصورة وأصنافها في "ورد أقل"[1]

	النوع	التعريف	المثال
1	الصورة البسيطة	هي جزء من لوحة أو مشهد، سريعة التركيب والإيقاع تنقل مشهدا واقعيا أو تجريديا وبتظافرها مع صور بسيطة تشكّل الصورة المركّبة.	"أسافر ثانية في الدروب التي قد تؤدّي وقد لا تؤدّي إلى قرطبة / أعلّق ظلّي على صخرتين لتبني الطيور الشريدة عشّا على غصن ظلّي"[2] " أنا من هناك ولي ذكريات .ولدت كما يولد الناس.لي والدة (صورة بسيطة1)/ وبيت كثير النوافذ.لي أخوة أصدقاء.(صورة بس2) وسجن بنافذة باردة (صورة بسيطة 3) "[3]

1- ورد أقل ،دار توبقال للنشر ط 2 ،1990
2- ورد أقل ،ص 9
3- نفسه ،ص 13

2	الصورة الكلّية	هي صورة شاملة، تتعلّق بالحالة الشعرية، وتتكوّن من صور جزئيـة متّصلة أومنفصلة تشكّل مشهدا عاما، وهي أشمل من الصور المركّبة.	←انظر صورة الوطن في مقطوعة "أنا من هناك":"أنا من هناك، ولي ذكريات..ولي موجة..ولي قمر ..كي أركّب مفردة واحدة هي الوطن.
3	الصورة الجزئية	هي صورة مقتطعة من الصورة المركّبة، تمثّل الخليّة الأولى لها ومنها تتكاثر ولا تتحدّد معالمها إلاّ في علاقتها بالكلّ وداخل سياقها العام.	"أحبّ السفر إلى قرية لم تعلّق مسائي الأخير على سروها / (صورة جزئية1) أحب الشجر على سطح بيت../ (صورة جزئية2) أحبّ سقوط المطر../ (صورة جزئية3) أحبّ الرحيل إلى أيّ ريح "[1]
4	الصورة المركّبة	هي جماع صور جزئية، بينها خيط تصويري ناظم تنهض علىتقنيات التداعي والتناسل والنمو والانزياح.	"أحبّ السفر إلى قرية لم تعلّق مسائي الأخير على سروها، وأحبّ الشجر على سطح بيت وآنا نعذّب عصفورين.."[2]

[1]- نفسه ص 15
[2] - نفسه ص 15

5	الصورة الحسّية	هي الصورة المباشرة التي يستخدم الشاعر فيها الحواس التي تنقل لنا عادة مشهدا جزئيا يمكن أن يكتفي بذاته للدلالة على ما تنتجه الحواس.	"ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النموّ/ وننفخ في الناي لون البعيد البعيد../ونكتب أسماءنا.. "[1] "لقد أطفوا النور وانصرفوا واحدا واحدا خلف أرزاقهم"[2] " تعال إلى كوخ أمّي لتطبخ من أجلك الفول.."[3]
6	الصورةالتجريدية	هي صورة استعارية أو كنائية تتكوّن من عناصر تركيبية غير موحدة، وقد ينزع الشاعر فيها منزعا سرياليا..	"ألمس فرو غيابك " "ألا تستطيعين أن تخرجي من طنين دمي كي أهدهد هذا الشبق"[4]

1- نفسه ص 101
2- نفسه ص 73
3- نفسه ص 33
4- نفسه ص 91

7	الصورة الرمزية	هي صورة تتكوّن، عادة من الألفاظ الرموز أو الرموز الأسطورية بمرجعياتها المختلفة، ما تعلّق منها بالرموز الشخصية أو بالرموز الشعرية العامة المتداولة في نماذج من شعر الحداثة..	"لديني لأشرب منك حليب البلاد.."[1] "وضع نصف قلبي في نصف قلبي يا صاحبي"[2]
8	الصورة الإيقاعية	هي صورة تتشكّل من إيقاعية القصيدة من جهة أصواتها وكلامها ومساحات صمتها وبياضها وتلعب البلاغة بمركّباتها التجنيسية وظيفة توليد إيقاعية اللغة.	" وحبٌ هو الحبّ يسألني كيف عاد النبيذ إلى أمّه واحترق..وما أعذب الحبّ حين يعذّب، حين يهرّب نرجسة الأمنية"[3]

[1]- نفسه ص68

[2]- نفسه ص 49

[3]- نفسه ص 91

9	الصورة المتضادة	وهي قوام أسلوبية الشعر عند درويش تقوم على لعبة إنتاج وحدة الصورة من خلال وحدة المتناقض بين العناصر وجدل النفي والإثبات، تحقيقا لصفتي الانزياح والتجريد.	"كوني كما كنت..كوني كما لا تكونين.. أحبّك أو لا أحبك.."[1] "هل كان في وسعنا أن نحبّ أقل لنفرح أكثر"[2]
10	الصورة العنقودية	هي صورة تتكوّن من نواة تصويرية مولّدة تتفرّع إلى غصون أو دوالي، تنهض على التوليد.	"هناك ليل أشدّ سوادا، هناك ورد أقل.سينقسم الدرب،سينشقّ..وينهدّ..وينقضّ..وينفضّ"[3]

[1]- نفسه ص 87
[2]- نفسه ص 89
[3]- نفسه ص 45

11	الصورة التشكيلية	هي صورة تصنعها الألوان والظلال والأضواء، تميل إلى فن الرسم في هيئة لوحات منفصلة أومتّصلة	" سماء لبحر ،وبحر لسور الحديقة.. يحطّ الحمام على شارة العسكري، وتفلت عاشقة من فتاها لتأخذ قطعة شمس.."[1] "قريبا من السور، أرسم سلسلة من نجوم ودائرة من نجوم.."[2]
12	الصورة المرجعية	هي صورة تستند إلى مرجعيات ثقافية أو معرفية أو تراثية أو تاريخية، تضفي على النصّ الشعري رمزية مكثّفة في هيئة من التناص.	← انظر مقطوعات - "أنا يوسف يا أبي .يا أبي،إخوتي لا يحبّونني، لا يريدونني بينهم يا أبي...أوقعوني في الجبّ ..،"[3] - "يطول العشاء الأخير:تطول وصايا العشاء الأخير"[4] - "لماذا تخلّيت عنّي"[5] وغيرها

1- نفسه ،ص 97
2- نفسه ص67
3- نفسه ص 77
4- نفسه ص 79
5- نفسه ، ص 81

13	الصورة الرؤياوية	وتمتاز ببعدها الاستشرافي المستقبلي وتنهض على أدوات وعلامات من حروف وأفعال دالة على المستقبل يحدس الشاعر من خلالها بالآتي ويجول في آفاقه..	"سأمدح هذا الصباح الجديد، سأنسى الليالي، كلّ الليالي وأمشي إلى ورد الجار.."[1] رأيت الوداع الأخير: سأودّع قافية من خشب/ سأرفع فوق أكف الرجال / سأرفع فوق عيون النساء... ستروى أساطير عنّي...سأبصر خطّ الجنازة .."[2]
14	الصورةالاسترجاعية	وهي صورة مرتبطة بالذاكرة والتذكّر، تنخرط في الحاضر والمستقبل من خلال الماضي، وهي أقرب إلى استبطان ماكان وما يكون.	"وكم حلم ضاع من نومنا حين كنّا نفتّش عن خبزنا في الصخور ونعمل.."[3]

[1]- نفسه،ص 95
[2]- نفسه ص59
[3]- نفسه ص 98

15	الصورةالاستكشافية	هي الصورة التي يتوغّل الشاعر من خلالها في العناصر ليستكشف فيها الذات والعالم بحثا عن الممكن و اللاممكن.	أريد مزيدا من العمر كي نلتقي ومزيدا من الاغتراب.."[1]
16	الصورة المسرّدة	هي صورة مسرودة تتضمّن أفعال سرد ويكون الشاعر بمثابة سارد لوقائع في أسلوب قصصي ووصفي أحيانا.	"هم أوصدوا باب بيتك دوني وهم طردوني من الحقل، هم سمّموا عنبي يا أبي..الفراشات حطّت على كتفيّ، ومالت على السنابل، والطير حلّق فوق يديّ..[2] - " وكان الروائي فينا يشدّ السفينة نحو الوراء، يريد الرجوع إلى صوت بيروت...وحين انتهى من كتابته، قام أبطال قصّته يلعبون.. "[3]

[1]- نفسه ص 88
[2]- نفسه ص 77
[3]- نفسه ص 71

17	الصورة الممسرحة	هي صورة تنهض على مفـــردات المـــسرح، تصاغ صياغة ركحيـــة يستخدم الـــشاعر فيهـــا أسلوب اللعب والتجسيد المسرحي.	"يمثل دوري الأخير وكان وحيدا، وحيدا على مسرحه.." "لقد أطفأ النور.. تقمّص دور الشهود ودور الشهيد.."[1]

هكذا تتشكّل الصورة في شعر "محمود درويش " متنامية في صناعتها من أثر شعري إلى آخر، متلاحمة في ما تنسجه باللغة داخل نظامهـــا القولي.ولعلّها تبلغ وحدتها القصيّة وانسجامها المتوتّر فـــي "ورد أقـــلّ" قياسا إلى الدووابن السابقة عليه، باعتبار أنّ هذه المجموعة بنيت، كما أسلفنا القول على وحدة الموضوع وتكامـــل الـــسياق وتوحّـــد البنيـــة النغمية وتآلف الموقف والرؤيا، كما تنهض علـــى اتـــساق اللوحـــات التشكيلية وكل هذه الأنساق لم تعدم التنوّع في أشكال الصور وأنواعها

[1]ـ نفسه ص 73

ومكوّنات عناصرها وهيئة تشاكلها ،مجملة ومفصّلة ،متداعية أو متنافرة.

إنّ المتمعّن في بنية الصورة الدرويشية وفي طبيعة تشكّلها وفي الأبعاد الرمزية التي تنتجها يكتشف أنّ الصورة في شعر درويش وفي "ورد أقل "على وجه التخصيص قدّت محمّضة بالمرارة، مطعّمة بشعور الاغتراب، وتخلّقت من مسافة التوتّر بين المكان والزمان ،بما يعنيه هذا التوتّر من انصهار مركّب للحالة النفسية والوجودية والمعرفية والتاريخية للذات الشاعرة وعالمها المتحوّل.

وبهذا الاعتبار أخلص إلى ثلاث خصائص في شعر درويش ،يمكن أن تشكّل مشروع قراءة لشعر درويش برمّته ،وهذه الخصائص هي:

1- إنّ الصورة الدزويشة ليست مجرّد بنية جمالية فنية، إنّها رؤية إلى النصّ والعالم ،حيث تبدو "فوضى الحواس " شرطَ وحدته وميسمَ قلق الشاعر الدائم وسرَّ حزنه المحتجب في "لاشعور النص" ومن هنا تغدو الصورة، وهي في تمام تكوّنها ومن خلال نسيجها العام متشكّلة من صور جزئية يلتقطها الشاعر من أزمنة مختلفة ومن حالات متبدّلة قاسمها المشترك الحالة الشعرية التي تمتصّ كلّ المفارقات وتختزل كلّ المسافات المسكونة في ذاكرة النسيان.

2- إنّ الصورة الدرويشية لا تبني كيانها، باعتبار بلاغة التصوير، وإنما بوصفها حالة موسيقية تتلبّس بصانعها وتتوس بين حركتي الزمان والمكان، وإن كانت بالمكان تختصّ في عرف طبيعتها، كما عرّفها المنظّرون في علم الجمال.

ولعلّ هذا المزج العجيب بين الموسيقى والصورة هو الذي يجعل من الشاعر "مايسترو" وعازف "كونشيرتو" في الوقت نفسه حين يتصادى العزف المنفرد بغنائياته الشجيّة بملحمة الجوقة تعزف نشيدها السرّي في حضرة الصوت الواحد المتعدّد وكأنّ القصيدة الدرويشية وهي تبثّ تغريبتها الأبدية تكشف عن همس ليس فوقه همس، وغوص ليس تحته غوص ولمسات من سحر واتساق كأنّه بدء الكون ولا كون إلاّ في الأنامل توقّع على آلاتها صوت الغيب، يرتفع وينخفض ويموج كنسيم يعبر من شقوق أصداء ما أن تخفت حتّى يترنّم دويّها وجعا فلسطينيا يسكنه السؤال وحيرة المصير.

هو حفيف خفيف، تتسلّق النغمات الكلمات معا رجها وتغيب في نداء البواطن ثمّ تتفجّر كالماء ينزل من عل، من سفوح الروح حتى تبوح، من رعشة الأنامل والأوتارتعزف صورها الخفية والجليّة،لـ "يصحو الكلام"[1] و"يفتح نافذة للحمام المصاب بنسيان دفلى"[2]

أنظره واسمعه في مقطوعة "هنا تنتهي رحلة الطير" :

هنا تنتهي رحلة الطير، رحلتنا، رحلة الكلمات

ومن بعدنا أفق للطيور الجديدة، من بعدنا أفق للطيور الجديدة

ونحن الذين ندقّ نحاس السماء، ندقّ السماء لتحفر من بعدنا طرقات

نصالح أسماءنا فوق سفح الغيوم البعيدة، سفح الغيوم البعيدة.

---

[1]- نفسه ص55

[2]- نفسه ص 81

سنهبط عمّا قليل هبوط الأرامل في ساحة الذكريات

ونرفع خيمتنا للرياح الأخيرة، هبّي وهبّي لتحيا القصيدة[1]

هنا تتكشف لعبة الصوت والصدى من خلال تكرير اللازمـات (مـن بعدنا أفق للطيور الجديدة / سفح الغيوم البعيدة..) وهنا يستبان حـذق الشاعر رسم المسافات والانعراجات بين زمني المضارع والمـستقبل (نصالح /سنهبط..) واستخدامه لتقنية التجنيس والتوليد(رحلة الطير، رحلتنا، رحلة الكلمات) وكلّها علامات ترشح بحسّ موسيقي ينزع إلى التواتر مرّة والى التوتّر أحيانا في حركة صعود وهبوط تـدلّ عليهـا الأفعال والأسماء بكل ما تختزنه من مفارقات: (السفح/الغيم /سـنهبط /سنرفع..)

إنّ تعالق الصورة بالموسيقى في شعر درويش، سرعان ما تحوّل إلى استراتيجية كتابة من خلال اعتماد شكل "السونيتا" في سرير الغريبـة، واعتماد شكل الرباعيات في "أرى ما أريد" وتكثّف اسـتخدام معجـم المفردات الموسيقية استخداما طال المغاني والمعاني، والمكان والزمان والحضور والنسيان:

ويا **نشيد** خذ المعاني كلّها

واصعد بنا جرحا فجرحا

ضمّد النسيان

واصعد ما استطعت بنا إلى الإنسان

حول خيامه الأولى

---

[1] - نفسه ص57

يلمّع قبّة الأفق المغطّى بالنحاس

لكي يرى

ما لا يرى

من قلبه

واصعد بنا، واهبط بنا نحو المكان

فأنت أدرى بالمكان

وأنت أدرى بالزمان...[1]

ويعتبر الناي برمزيته التراثية وما يشيعه من حزن وما يولّده من شجن وما يفتح من مسالك التذكّر مفتاحا رمزيا لولادة الصورة التذكارية التي تتحوّل إلى مرآة يرى الشاعر فيها صورته، وما تكرار مفردة "النــاي" في أكثر من موضع في "ورد أقلّ" إلاّ دليل على قيمتها الإيحائية:

تكلّم عن الأمس، يا صاحبي، كي أرى صورتي في الهديل

وأمسك فوق اليمامة، أو أجد الناي في تينة مهملة..[2]

بكى الناي، لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشيا كأنّي الصدى

أصدّق ما لا أصدّق، يلهث فينا حرير الدموع يدا

بكى الناي.لو أستطيع البكاء كناي..عرفت دمشقا!

إنّ اقتران الناي بالوجع والذاكرة والمكان هو رسم بالصوت والصدى والكلمات لذاكرة مترحّلة عبر المكان اللامكان:

لندخل أوّل بحر؟ سلام عليك رفيق المكان الذي لا مكان له[3]

---

[1]- محمود درويش:أرى ما أريد، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط1، 1990 ص62

[2]- ورد أقل ص 7

[3]- نفسه ص 53

وعبر الأغنيات والنشيد: "النشيد الطويل، المتعرّج كجمال الخرائط الملوّنة، كاندفاع القلب، إلى وراء وإلى أمام، كزواج العناصر ذات الروائح المالحة في خريف مرتقب.."[1]يعبّر الشاعر عن أقسى أنواع الحصار، حين يغلق هذا النشيد:

أفي مثل هذا النشيد نوسّد حلما ونحمل شارة نصر ومفتاح آخر باب
لنغلق هذا النشيد علينا؟ولكنّنا سوف نحيا ..لأنّ الحياة حياة [2]

3- من مصادر توليد الصورة في شعر درويش اقتران الموسيقى بالمكان، المكان بدلالاته القصوى التي صاغها درويش، جامعا بين الرائحة والخطوة الأولى والشهوة الجارحة في قوله:

المكان الرائحة
قهوة تفتح شباكا..غموض المرأة الأولى
..المكان الشهوات الجارحة
خطوتي الأولى إلى أوّل ساقين أضاءا جسدي
..المكان المرض الأوّل
المكان الفاتحة
المكان السنة الأولى، ضجيج الدمعة الأولى
..المكان الأرض والتاريخ فيّ
المكان الشئ إن دلّ عليّ[3]

---

[1]- محمود درويش: في وصف حالتنا دار الكلمة للنشر بيروت، ط1 1987 ص72
[2]- ورد أقل: ص 53
[3]- محمود درويش: حصار لمدائح البحر، دار سراس للنشر، تونس 1984، ص195

معبّرا في السياق نفسه عن غربته الدفينة التي تسكن الاسم والمسمّى في أناة وتأوّه:

أه لاشئ يضيء الاسم في هذا المكان[1]

وللأمكنة حضور جليّ وإيقاع سميّ في "ورد أقل" يتجلّى في أسماء الإشارة وعلامات النداء بين "الهنا" و"الهناك" حيث تتعيّن دلالة الاغتراب وتتوالد أسئلة الممكن واللاممكن، المعقول واللامعقول:

أنا من هنا وأنا من هناك ولست هناك واست هنا[2]

أنا من هناك ولي ذكريات.ولدت كما يولد الناس.لي والدة

وبيت كثير النوافذ.لي أخوة أصدقاء.وسجن بنافذة باردة.

..أنا من هناك .أعيد السماء إلى أمّها حين تبكي السماء على أمّها[3]

هكذا نكون مع "باشلار"(Gaston,Bachelard) حين قال ألبيت هو ركننا في العالم..كوننا الأو"ل،كون حقيقي بكلّ ما للكلمة من معنى.."[4] وحين قال أيضا:" بغض النظر عن ذكرياتنا، فالبيت الذي ولدنا فيه محفور بشكل مادي في داخلنا.."[5]

وقد تتساوى الأمكنة وتذوب المسافات بين الماضي والحاضر مادام مشهد المعاناة والحصار وفقدان المكان والهوية قائما فيلتحم الهنا بالهناك :

1- نفسه ،ص 195
2- ورد أقل ص7
3- نفسه ص 13
4- نفسه ص 36
5 ـ غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط3 1987 ص43

هنا نحن قرب هناك، ثلاثون بابا لخيمة

هنا نحن بين الحصى والظلال مكان، مكان لصوت، مكان لحرية،

أومكان لأيّ مكان تدحرج عن فرس، أو تناثر من جرس أو أذان.

هنا نحن، بعد قليل سنثقب هذا الحصار، وعما قليل نحرّر غيمة.[1]

كذا يتبدّى الحلم في عتمة الحصار وتصير الروح تبحث عن عناوينها خارج هذا المكان (عناوين للروح خارج هذا المكان)[2]

على هذا النحو تكون "ورد أقل" أنموذجا حيّا تتحقّق فيه حالة انتقال الكتابة من التعبير إلى التصوير دون أن تفقد ثوابتها. وتؤكّد أشعارهذه المجموعة فكرة البحث عن المكان الفلسطيني في اللامكان، مادامت الذات تبحث عن مستقرّ لها خارج حصار بيروت وداخل حصار البحر، حيث "السفينة تحمل البرّ باحثة عن مرافئ للبر"[3]

لعلّها صارت تلهو بلعبة سريالية قوامها الرسم:

قريبا من السور أرسم سلسلة من نجوم ودائرة من نجوم

وأبحث عن حاضر كان ،أو حاضر كان ،أو حاضر سيكون.[4]

---

[1]- ورد أقل ،ص 69

[2]- ورد أقل ،ص 15

[3]- نفسه ص 71

[4]- نفسه ص 67

خاتمة الكتاب

نخلص- من خلال البحوث النظرية والتطبيقية المتعلّقة ببعض قضايا الشعر العربي الحديث التي كانت محلّ درس في هذا الكتاب- إلى القول:

إنّ القضايا النظرية والإجرائية التي تناولناها بالدرس في هذا الكتاب مثل الحديث عن نظرية النصّ وقضية التلقّي في الشعر والشعر بين المفهوم والإبداع، وما أبرزناه في هذا السياق من تحليل لمكوّنات الشعرية مثل الإيقاع والتصوير والترميز والأسطرة ومظاهر مسرحة الشعر، إنّما هي قضايا متداخلة تداخلا وظيفيا وبنيويا، في أقوال الشعراء وفيما ينجزون من شعر. وهم في ذلك متفاوتون حماسة واندفاعا وقدرة على التصريح بأفكارهم والتعبير عن مشاغلهم.

وإنّه بمقتضى هذا التفاوت تتحدّد نظرة الشاعر إلى النصّ والعالم إذا ما استعرنا عبارة "ادوارد سعيد"، فمن قائل بالتحديث، مثل البياتي والسيّاب في سياق انتاجهما لقصيدة التفعيلة، ومثل عبد الصبور وحجازي فيما يمثلانه من خطّ متكامل يهجس بالتجديد، إلى قائل بالحداثة والتمرّد على أعراف الشعر ونواميسه مثل أدونيس منظّرا لقصيدة النثر، تشهد على ذلك مواقفه في مجلّتي "شعر" و"مواقف" إلى داع إلى التجريب المستمرّ والبحث عن أفق متجدّد للكتابة، دون أن ينخرط في كتابة قصيدة النثر، مثل "محمود درويش" .

والواقع أنّ هذا التجريب بتفاوت الدواعي إليه، واختلاف مقاصده، يعكس في مجمله تجارب أصيلة تنبع من رؤية الذات الشاعرة إلى عالمها وموقفها من جمالية الكتابة.كما أنّ انخراط هذه الذات في واقعها واستشرافها لأفق المستقبل لم يمنعها من العودة إلى تراثها وتوظيف بعض معالمه ومعارفه وأساليبه توظيفا خلاّقا. وعلى هذا الأساس وعى أغلب الشعراء الذين تناولناهم بالدرس بمسألة التراث وأولوها أهمّية متفاوتة فيما نظّروا له وما أنجزوه.

وفي إطار هذا التجريب، أيضا رأينا أن الشعرية العربية تمتاز بخاصية ما فتئت تتنامى تتمثّل في تداخل أجناس الكتابة بالميل إلى تسريد الشعر أو مسرحته ميلا متفاوتا بين شاعر وآخر. كما أنّ هذه الشعرية تسعى إلى الاغتذاء من الثقافة الأصيلة والوافدة، القديمة والحديثة على السواء والنهل من تجربة الذات والمجموعة وتوظيف كل الطاقات الحيوية والجمالية الثاوية في الذات الكاتبة توظيفا خلاّقا يحقّق لها شروط الإبداع، لذلك وقفنا على شواهد من استخدام الأساطير والرموز والأقنعة وتكثيف الصور وألوان الإيقاع، ما ليس لنا به ألفة في سنن الشعر وتقاليد العرب الأوائل في النظم وقول الشعر. وكل الذي لاحظنا من ظواهر التحديث، لا محيص عن الإقرار به، ولا فكاك من اطراده مادامت سنة الإبداع التجاوز والتجويز.

هكذا يمكن الإقرار بأنّ التحديث الشعري خاصية لاصقة بالشعر الحديث، تفاوت الموقف منها بين نفي و تبخيس و تمجيد، وكلّ صاحب

نظرة يدلي برأيه ويعرض حججه، محاولا إقناع الآخرين بصواب عقيدته.

إنّ أخصّ ما يمكن قوله:إنّ مباحثنا في هذا الكتّاب بقسميه النظري والإجرائي تنزع منزع التركيز على قضايا بعينها متّصلة أساسا بشعرية القول، إذا ما قلنا مع"محمود درويش:" إنّ الشعرية تعتمد على الاستعارة والتخييل والإيقاع... لذلك يجب أن نبحث كيف تتحقّق الشعرية في القصيدة. أقول ذلك ليسهل الوصول إلى تعريف ما، كيف يمكن للشعرية أن تتحقّق في القصيدة؟."[1]

لقد حاولنا – في بحوثنا هذه- أن نبرز هذه الشعرية من خلال تشكّل عناصر القول الشعري في القصيدة الحديثة بناء على النصّ المصاحب بما يختزنه من تصوّرات ومفاهيم، تبدو في الظاهر خارج النصّ ولكن تقع منه موقع النصّ الثاوي في تلافيف النصّ الإبداعي الذي هو صهر عجيب لما تخفّى وما بان من مرجع وسياق ينخرطان بالجلاء والخفاء في جدلية حدث الكتابة.كما سعينا إلى مقاربة النصّ الإبداعي بما هو حدث شعري (Acte poétique) يتنزّل في سياق تحديث الخطاب.وعلى هذا المدار رمنا، عن طريق وسائل القراءة ووسائطها المتعدّدة أن نخلص إلى قواسم الشعر الحديث المشتركة.وهي قواسم لا تعدم التنوّع والاختلاف، إن من جهة تصوّر وظيفة الشعر، وإن من جهة إنتاج هذه الوظيفة إنتاجا جماليا يكسر المألوف ويبحث عن التفرّد.

---

[1]- محمود درويش في حوار له مع عباس بيضون: جريدة (السفير) 21/11/2003

في هذه المسافة من الوعي بالاختراق والتجاوزإختلفت نوازع الشعراء الذين هم محلّ درس في هذا الكتاب إلى التحديث والحداثة: فبين "السيّاب" و"البياتي" الكثير من التقارب، لامن جهة الانتماء الجغرافي إلى العراق فحسب، وإنّما من جهة موقفهما من الشعر ووظيفته ودوره التاريخي في التعبير عن قضايا الإنسان بكل الأدوات المتاحة تدخل في ذلك العناصر الأسطورية والرمزية والواقعية التعبيرية.وبين عبد الصبور وحجازي خيط ناظم نلقاه في أسلوب الكتابة وطرق التصوير والكشف عن معالم الواقع بنبرة حميمة خاصة. ويظل كلّ من أدونيس ومحمود درويش مَعْلَمَيْن خاصيّن في كتابة الشعر، فرغم اختلاف أساليبهما وتباين القضايا التي يطرحانها، فإنّهما آمنا بالتجريب والتحديث المستمرين للكتابة على غير نمط إلاّ ما أتاحته التجربة ومهّدت له المعرفة.

إنّ الحداثة وهو المصطلح الذي حاولنا تجنّب استخدامه في مواطن متعدّدة من الكتاب ليبدو لنا من أكثر المصطلحات التباسا حين نجريه على مدوّنتنا الأدبية بمختلف أجناسها.فإذا كانت الحداثة عند الغرب حسب "هابرماس"(j.Habermas) "مشروعا صاغه فلاسفة الأنوار في القرن 18م يقوم على تطوير العلوم المضفية للموضوعية، والأسس الكونية للأخلاق والقانون وأخيرا الفن المستقلّ ، لكن أيضا على تحرير مواز للقدرات المعرفية من أشكالها النبيلة والغريبة لتجعلها قابلة للاستعمال من طرف الممارسة ،وذلك من أجل تحويل عقلاني لظروف

الوجود..."[1] ،فإنّ هذا المفهوم الخاص بسياق حضاري ومعرفي معطى سرعان ما تداول استعماله في دراساتنا النقدية والحضارية العربية تدوالا سهلا وصار مجلبة للخلط واللبس.

ولعلّ ما يهمّنا في هذا المفهوم إذا نحن نزّلناه تنزيلا أدبيا هوما يوحي به من دلالة على" الحديث (الذي)هو الجديد والطلائعيّ، بمعنى المغامرة نحو المستقبل والانفلات من قيود الحاضر وماضيه، غير أنّ الحديث ليس هربا من الحاضر بل تأكيدا له، فالإبداع والخلق لا يحدثان إلاّ في اللحظة الحاضرة.في الآن التي تتحوّل إلى زمن جديد."[2]

كما أنّ ما دعانا إلى استعماله، استعمالا حذرا في هذه المباحث هوانّ الحداثة في وجه من وجوهها تعني حسب "أوكتافيوباث"(Octavio,Pazz) الانفصال:" إنّي أعطي هذه الكلمة معناها الأكثر مباشرة:الانشقاق والانفصال عن الذات.بدأت انطلاقة الحداثة بالانفصال عَن المجتمع المسيحي.ولأنّها أمينة لمصدرها فهي قطيعة مستمرّة وانفصال دائم عن الذات، يكرّر كلّ جيل الفعل الأصلي الذي يؤسّسنا، وهذا التكرار هو سلبيتنا وتجدّدنا في آن معا.الانفصال يوحّدنا بحركة الأساس في مجتمعنا والانشقاق يدفعنا إلى لقاء ذواتنا"[3]

---

[1]- من كتاب الحداثة، إعداد وترجمة محمّد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص26 (القولة لهابرماس j.Habermas:"La modernité projet inachevé) critiqueNo413, P957

[2]- م، ن ص 23 من (هشام شرابي/مجلة المنتدى، عمّان، مارس 1993)

[3]- م، ن ص33 من (أوكتافيوباث حداثة الغرب، حداثة الآخر ترجم بمجلّة المقدمة باريس، نوفمبر 1987)

إنّ مخاض تحديث الشعر العربي يكمن في لحظة التوتّر هذه بكل تداعياتها الذاتية والموضوعية، إذ ظلّ الشاعر العربي الحديث يبحث عن توازنه الحيّ بين الأصالة التي هي جزء من خصوصيته بها يتبارى مع كتّاب العالم والحداثة بمعنى الانشقاق والعودة إلى الذات المتعدّدة التي بها يؤكّد حضوره في الحاضر والآتي.وليست قولة محمود درويش "إنّه ليست هناك قطيعة بين النصّ القديم والجديد، ولكن الزمن يجري تعديلاته الخاصة على تصوّراتنا عن الشعر، التي تراوح بين الوظيفة الاجتماعية المتحرّكة، وبين جمالياته الخاصة في التعبير عن الزمن الإنساني "[1] إلاّ تأكيدَ هذا التسآل االمقلق والمربك على الدوام.

على هذا الإيقاع من الدفع والجذب لحركة التراث والحداثة تشكّل البعد الإنساني في الشعر، فهذا أدونيس يؤسّس مفهومه للإبداع الإنساني برفض الهويّة حسب "المقول الثقافي الديني السائد"، باعتبار أن الهويّة حسب أصحاب هذا المقول كينونة مغلقة، وليس الآخر موجودا، بالنسبة إليها، إلاّ بقدر ما يتخلى عن هويّته وبتحوّل إليها- ينصهر في أناها،فهي إمّا أن تمجّد الآخر لتتماهى معه،وإمّا أنّها تهجوه،لكي تنبذه،وتستعبده"[2] وعلى أساس إعادة إنتاج مقولة الأنا والآخر برؤية مغايرة يحدّد أدونيس مفهوم الإبداع بقوله:"الإبداع هو الذي يتيح لنا العلاقة الأكثر جمالا وغنى وإنسانية مع الآخر،ذلك أنّه الأكثر قدرة

1- محمود درويش، المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، حوار مع محمود درويش، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 1999، ص 22

2- أدونيس، النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، 1993، ص69

على كشف الذات لذاتها، وعلى أن يكشف لها بعدها الآخر.والذات في حاجة إلى هذا البعد، لا لكي تتماهى وحسب، وإنّما لكي تتفردن، معيدا خلقنا باستمرار في وحدة إنسانية كونية."[1]

وليس بعيدا عن هذا القول، وإن اختلفت المنطلقات و المقاصد، ما يراه محمود درويش من" أنّ الشاعر الآن هو الفرد الـذي يتمتّـع بعزلتـه وبكونه معزولا لكي تتاح له فرصة أن يعيد النظر في فرديته وفي ذاته دون أن يكون على حساب قطيعة مع المجتمع "[2]

في ضوء هذه الإشكاليات الحضارية والمعرفيـة والمجتمعيـة التجـأ الشاعر العربي الحديث إلى الرمزي والأسطوري، بمعناه الواقع فـي الأسطورة والمفارق لها وجدّد في لغته "لأنّ اللغة، دائما في حاجة إلى إبداع يجدّد حياتها ويحميها من إفراط الدلالات التي تتحول إلى نمط"[3]

وأدرك قيمة الصورة ووظيفتها الإستعارية وقدرتها على النفاذ إلى جوهر الأشياء والعدول بها عن فضائها المسطّح.

أليس الشعر بهذا المعنى "" فعل في اللغة لا يرضى بما يتيحه التعوّد علـى استعمالها وهو ينزع إلى الملموس ويعتمد المجـاز ويتأسّـس علـى الصور، وخاصة منها الاستعارة ويحاول جاهدا أن يجعل العلامة على صلة بما تشير إليه، بل إنّ الاستعارة في أدقّ خصائصها، إنّما تعبّـر عن علاقة بين الاسم والمسمّى لا تقدر اللغة العادية على تأديتهـا. إنّ

---

[1]- م، ن، ص70

[2]- محمود درويش، المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، مرجع سابق ص18

[3]- م،ن ص 24

الاستعارة تسعى إلى ملئ الفجوة بين اللغة مجال الفكر والظواهر والأشياء وهي مجال الحياة والفعل"[1].

إنّ ما حاولناه في هذه المباحث هو الاقتراب من وهج السؤال:

ما الذي يميّز تجارب الشعراء العرب الذين اتخذناهم نماذج في طرح قضايا الشعر؟ ما الذي يوحّد نظرتهم إلى الشعر؟أهي جمالية القول أم قضايا الفكر والسياسة والمجتمع ؟ بل هل ثمّة ما يوحّد شتات نظرة الشاعر الواحد ومنجزه الشعري؟ أليس الشعر تحوّلا مستمرّا وتجريبا لاينيي؟ هل يمكن أن نقول عن الشعر العربي ما قلناه عن الشعر التونسي"إنّ تاريخ الشعر.. هو تاريخ التأسيس والمحو، تاريخ مشبع بالانكسارات والتشظي، وداخل هذا التشظّي تولد تجارب مخاتلة تغتذي من تعدّد المرجع وتنوّع المعرفة، تسعى إلى عزف منفرد، دون اكتمال." [2] أليس الاكتمال نقيض الشعر؟ فما يكتمل هو ما يتحدّد،وما يتحدّد هو نقطة عارضة في صيرورة الأشياء والعالم والنصّ،لذلك يظلّ الشعر، بوصفه حدثا إبداعيا قابلا لتجاوز ذاته بذاته.وكلّ قصيدة جميلة ومبدعة بهذا المعنى تجعلنا نعيد النظر في كل مسلّماتنا حول الشعر، بما في ذلك ماهيته ووظيفته ومقوّماته، ناهيك عن قضاياه الكبرى.

---

[1]- حسين الواد: اللغة الشعر في ديوان أبي تمّام، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص 33

[2]- خالد الغريبي، الشعر التونسي بين التجريب والتشكّل، صفاقس، ط1، 2005ص 19

مسرد الألفاظ الأجنبية

أ

Création.............................إبـداع
Référence.......................... إحالـة
Différence.........................اختلاف
Perception..............................إدراك
Métaphore.......................استـــعارة
Mythologies.............. أسـطوريات
Didascalies ......إشارات مسرحية
Absurdité ....إغماض
Production..........................إنتاج
Anthropologie...........أنتروبولوجيا
Modèle. ....أنموذج

ت

Interprétation.....................تأويل
Echange................................تبادل
Distanciation.......................تبعيد
fixation ....تثبيت
Modernisation...................تحديث
Analyse thématique.تحليل موضوعاتي
Signifiance ....تدلال
Connexité............................ترابط
Symbolisation......................ترميز
Narrativisation.....................تسريد
Comparaison.....................تشبيه
Personnification..............تشخيص
Configuration............تشكيل نصّي
Concept..............................تصوّر
Polyphonie...............تعدّد صوتي
Interaction.........................تفاعل
Explication ....تفسير
Déconstruction...................تفكيك
Découpage ....تقطيع
Répétition...........................تكرار
Enonciation.........................تلفّظ
Enonciation immédiate.... تلفّظ مباشر
Double énonciation ..تلفّظ مضاعف
Réception.............................تلقّ
Identification ....تماه
Représentation......................تمثيل
Textualisation .... تنصيص
Théorisation.........................تنظير
Déguisement........................تنكّر
Déguisement verbal ....تنكّر لفظيّ
Déguisement d'apparence تنكّرمظهري
Fréquence............................تواتر
Communication...................تواصل
Thème..................................تيمة

ج

Dialectique ....جدلية
Esthétique............................جمالية
Genre ....جنس
Substance ....جوهر

ح

Etat poétique..............حالة شعرية
Modernité...........................حداثة
Dynamique.........................حركي
Acte poétique........... حدث شعري
Mouvement poétique......حركة شعرية
Sensibilité.......................... حساسية
Champ opératoire..........حقل إجرائي
Dialogue..................................حوار
Dialogique...........................حواري
Dialogisme..........................حوارية

خ

Scripteur ....خاط
Discours.............................خطاب
Discours rapporté.......خطاب منقول
Discours rapporteur.......خطاب ناقل
Linéarité Temporelle....خطّية زمنية

ر

Message.................................رسالة
Symbolisant............................رامز
Symbole ....رمز
Symbolisme ....رمزية
Vision....................................رؤية

س

Polémique..........................سجالي
Registre de la parole....سجلاّت القول
Surréalisme......................سريالية
Chaîne..............................سلسلة
Contexte..............................سياق
Contextuel..........................سياقي
Sémiotique Textuelle...سيميائية نصّية
Sémiotique discursiveسيميائية الخطاب

ش

Poétique (le)......................شعري
Poétique (la)......................شعرية

ق

Analogie..............................قياس

ك

Parole....................................كلام
Etre.....................................كينونة

ل

Langage.................................. لغة

Langue...................................لسان

Logos..................................لوغوس

م

Imaginaire. (.L'.)....................متخيّل

Locuteur.............................. متكلّم

Référent...............................مرجع

Destinateur............................مرسل

Symbolisé.......................مرموز إليه

Théâtralisation......................مسرحة

Aspect..................................مظهر

Aspect syntaxique.......مظهر تركيبي

Aspect sémantique ......مظهر دلالي

Aspect Phonologique .مظهر صوتمي

Aspect Verbal ....مظهر لفظي

Situation...............................مقام

Espace...........................مكان/فضاء

Enoncé...............................ملفوظ

Auteur..................................مؤلّف

Monologue ....مونولوج

Mythos................................ميتوس

ن

Système..................................نسق

Système Sémiotique ....نسق علامي.

Tissu Textuel................نسيج نصّي

Textuel.................................نصّي

Phénotexte.......................نصّ ظاهر

Peritexte..........................نص محيط

Epitexte.......................نصّ مصاحب

Paratexte...........................نصّ مواز

Génotexte.......................نصّ المنجب

Méta texte......................نص واصف

Méta textualité...........نصيّة واصفة

Ordre temporel..............نظام زمني

Ordre Spatial .....نظام مكاني فضائي

Ordre logique ....نظام منطقي

و

Figures ....وجوه

Pause..................................وقفة

فهرس الأعلام

• محمود درويش:

ولد في 13 مارس 1942 بقرية البروة الواقعة في الجليل، وفي عام 1948 لجأ إلى لبنان وهو في السابعة من عمره، ثمّ عاد بعدها متسللا إلى فلسطين مع أحد أعمامه عام 1950 وبقي في قرية دير الأسد شمال بلدة مجد كروم في الجليل لفترة قصيرة، استقر بعدها في قرية الجديدة شمال غرب قريته الأم البروة. أكمل تعليمه الابتدائي بعد عودته من لبنان في مدرسة دير الأسد متخفيا، فقد كان يخشى أن يتعرض للنفي من جديد إذا كشف أمر تسلّله، وفي هذه الفترة بدأ يتدرّب على كتابة القصائد بتشجيع من مدرّسيه وعاش هذه المرحلة محروما من الجنسية، التحق عام 1955 بالتعليم الثانوي الذي تلقاه في قرية كفر "ياسيف". وفي المدرسة الثانوية نشط ثقافيا وتعرّف من خلال نواديها على حنا أبو حنّا وتوفيق زياد وربطته صداقة حميمة مع سالم جبران وسميح القاسم توطّدت عراها مع السنين.نهل محمود درويش منذ مرحلته الابتدائية من معين الثقافة الأدبية بمساعدة جدّه الذي كان مولعا بقراءة السير، فقرأ لشكسبير وكامل الكيلاني وطه حسين ويحي حقّي وبيتهوفن وبوشكين واطلع على أشعار أبي سلمى وإبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود وتعرّف لاحقا في المرحلة الثانوية على أشعار بدر شاكر السيّاب وعبد الوهاب البياتي

وحسن إسماعيل وانشدّ إلى قصائد نزار قباني على وجه التخصيص، أفاد محمود درويش من تعلم اللغتين الإنجليزية والعبرية وعن طريقهما اطلع على الآداب العالمية بالتركيز على كتابات بريخت وماياكوفسكي ولوركا وبوشكين وغيرهم.أنهى تعليمه الثانوي بالحصول على الباكالوريا سنة 1960 وأصدر في هذا العام مجموعته الشعرية الأولى عصافير بلا أجنحة وانكب على كتابة الشعر وقوله واهتم بالمجال الصحفي فكتب مقالات في عدة جرائد مثل "الاتحاد" ومجلات مثل "الجديد" التي أصبح فيما بعد مشرفا على تحريرها، وكلاهما تابعتان للحزب الشيوعي، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر.لم يسلم من مضايقات الاحتلال، حيث اعتقل أكثر من مرّة منذ العام 1961 بتهم تتعلق بأقواله ونشاطاته السياسية.غادر فلسطين، مضطرًا سنة 1970 وأقام في موسكو للدراسة ثم انتقل إلى مصر سنة1971 للعمل في الأهرام كاتبا أسبوعيا وانتقل بعدها إلى لبنان سنة 1973 حيث عمل في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية ، رئيس تحرير مجلّة شؤون فلسطينية سنة 1973 ثم مديرا عاما لمركز الأبحاث الفلسطينية من سنة 1975 إلى سنة 1979 ،وقد استقال محمود درويش من إدارة هذا المركز كما استقال من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير احتجاجا على اتفاق اوسلو.شغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وحرّر في مجلة الكرمل، وترأس تحريرها سنة 1981، كان محمود درويش من بين الذين شملهم الحصارالاسرائيلي في بيروت التي غادرها إلى تونس سنة 1982 وقد أقام في باريس قبل عودته إلى وطنه حيث دخل إلى إسرائيل

بتصريح لزيارة أمه، وفي فترة وجوده هناك قدّم بعض أعضاء الكنيست الإسرائيلي العرب واليهود اقتراحا بالسماح له بالبقاء في وطنـــه، وقـــد سمح له بذلك.حصل محمود درويش على عدد من الجوائز منها:جـــائزة لوتس عام 1969. جائزة البحـــر المتوســـط عـــام 1980.درع الثـــورة الفلسطينية عام 1981. لوحة أوروبا للشعر عام 1981. جائزة ابن ســـينا في الاتحاد السوفيتي عام 1982. جائزة لينين في الاتحاد السوفييتي عـــام 1983.

- **من مؤلفاته الشعرية:**
- عصافير بلا أجنحة، فلسطين المحتلّة 1960
- أوراق الزيتون، فلسطين المحتلّة 1964
- عاشق من فلسطين، فلسطين المحتلّة 1966
- آخر الليل، فلسطين المحتلّة 1967
- حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة، بيروت 1969
- العصافير تموت في الجليل.دار الآداب ،بيروت ،1970
- احبك أو لا احبك، دار الآداب، بيروت 1972
- محاولة رقم 7، دار الآداب، بيروت، 1974
- تلك صوتها وهذا انتحار العاشق، دار العودة، بيروت 1975
- أعراس، دار العودة، بيروت 1977
- مديح الظل العالي، دار سيراس، تونس، 1983
- حصار لمدائح البحر، دار العودة، بيروت، 1983

- ورد أقل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986
- هي أغنية... هي أغنية، دار الكلمة، بيروت، 1986
- مأساة النرجس وملهاة الفضّة، دار نجيب الريس، لندن، 1989
- أرى ما أريد دار، توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990
- أحد عشر كوكبا، دار الجديد، بيروت 1992
- لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، 1995
- سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، 1995
- جدارية، رياض الريس للكتب والنشر 2000
- حالة حصار، رياض الريس للكتب والنشر 2002
- لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، 2004
- كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، 2005

من أعماله النثرية:

* شئ عن الوطن:ط1، دار العودة، بيروت، 1971
* يوميات الحزن العادي، ط1، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1973
* وداعا أيّتها الحرب، وداعا أيتها السلام، ط1، مركز الأبحاث الفلسطينية، 1984
*ذاكرة للنسيان، ط1، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،7 198
*في وصف حالتنا: ط1، دار الكلمة، بيروت، 1987

*الرسائل:محمود درويش وسميح القاسم، ط1، دار العودة بيروت، 1990

*عابرون في كلام عابر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991

- صلاح عبد الصبور:

من مواليد الزقازيق بمصر سنة 1931، تخرّج من كلية الآداب، قسم العربية سنة 1951 شغل وظائف متعدّدة وأنجز الكثير من خلال اضطلاعه بإدارة النشر بالدار المصرية للتأليف والترجمة ثم رئاسته لتحرير مجلّة الكاتب ورئاسته أيضا للهيئة المصرية العامة للكتاب. انخرط عضوا بالمجلس الأعلى للثقافة والمجلس الأعلى للصحافة ومجلس اتّحاد الكتاب المصري، كما شغل خطة مستشار ثقافي لمصر بالهند.

حياته لم تخل من تقلّبات في الانتماء الفكري والسياسي، في عصر لم يقدر الشاعر فيه على التكيّف الثقافي والاجتماعي و في سياق زمن تميّز بتهافت العقائد وصراع الرؤى حول الإنسان والعالم والنص، فضلا عما شهدته منطقة الشرق الأوسط وتحديدا مصر من متغيرات سياسية، بدءا من العدوان الثلاثي سنة 1956 وصولا إلى العدوان الإسرائيلي في حزيران، جوان 1967.وكان لكل هذه الأزمات أثرها الكبير على حياة صلاح عبد الصبور إنسانا ومبدعا ومثقّفا.إلى أن توفي سنة 1981 وهو يردّد:

تعالى هذا الكون لا يصلحه شئ

فأين الموت، أين الموت، أين الموت؟

(من أحلام الفارس القديم)

أصدر عبد الصبور:سبع مجموعات شعرية و خمس مسرحيات وأربعة عشر كتابا وعددا من النصوص المترجمة في الشعر والمسرح وحوالي ستمائة مقالة أدبية ونقدية نشرت في الصحف والمجلاّت بين 1954و1981

تمتدّ تآليفه المنشورة من سنة 1957الى سنة1979: بدءا من ديوانه الأوّل "الناس في بلادي" سنة 1957، يليه "أقول لكم" سنة 1961ثمّ "أحلام الفارس القديم" سنة 1964ثم "رحلة في الليل" سنة 1970ثمّ تأمّلات في زمن جريح 1971ثم "شجر الليل" 1972 وأخيرا "الإبحار في الذاكرة" 1979.

أمّا كتاباته في المسرح فجاءت متلاحقة، إذ صدرت بين 1964 و1973، بدءا بمسرحيته "مأساة الحلاّج" سنة 1964 مرورا ب"مسافر ليل" 1969 و"الأميرة تنتظر" ثم "ليلى والمجنون" سنة1970 وأخيرا "بعد أن يموت الملك"سنة 1973

- بدر شاكر السيّاب: (24 ديسمبر 1926-1964م)

شاعر عراقي ولد بقرية جيكور جنوب شرق البصرة.درس الابتدائية في مدرسة باب سليمان في أبي الخصيب، ثم انتقل إلى مدرسة المحمودية وتخرج منها في 1 أكتوبر 1938م. ثم أكمل الثانوية في البصرة ما بين عامي 1938 و1943م.ثم انتقل إلى بغداد فدخل جامعتها دار المعلمين العالية من عام 1943 إلى 1948م، والتحق بفرع اللغة

العربية، ثم الإنجليزية. ومن خلال تلك الدراسة أتيحت لــه الفرصــة للإطلاع على الأدب الإنجليزي بكل تفرعاته.

نشر ديوان إقبال عام 1965م، وله قصيدة بين الروح والجسد في ألــف بيت تقريبا ضاع معظمها. وقد جمعت دار العودة ديوان بــدر شــاكر السيّاب 1971م، وقدّم له الأستاذ ناجي علوش. وله من الكتب مختارات من الشعر العالمي الحديث، ومختارات من الأدب المصــري الحديث.

توفّي عام 1964م بالمستشفى الأميري في الكويت، ونقل جثمانــه إلى البصرة.

من أعماله الشعرية:

*أزهار ذابلة:مطبعة الكرنك بالفجالة، القاهرة، ط1، 1947

*أساطــير: منشورات دار البيان، مطبعــة الغرى الحديثــة، النجف ط1

*حفّار القبور:مطبعة الزهراء، بغداد، ط1، 1952

*المومس العمياء: مطبعة دار المعرفة- بغداد- ط 1- 1954

*الأسلحة والأطفال- مطبعة الرابطة- بغداد- ط ا- 1954

*أنشودة المطر: دار مجلة شعر- بيروت- ط 1- 1960

*المعبد الغريق: دار العلم للملايين- بيروت- ط ا- 1962

*منزل الأقنان: دار العلم للملايين- بيروت- ط ا- 1963

*أزهار وأساطير:دار مكتبة الحياة- بيروت- ث ا- د. ت

*شناشيل ابنة الجلبي: دار الطليعة- بيروت- ط ا- 1964

*إقبال: دار الطليعة- بيروت- ط ا- 1965

*إقبال وشناشيل ابنة الجلبي- دار الطليعة- بيروت- ط ا- 1965.
*قيثارة الريح :وزارة الأعلام العراقية- بغداد- ط ا- 1971
*أعاصير: وزارة الأعلام العراقية- بغداد- ط ا- 1972
*الهدايا: دار العودة بالاشتراك مع دار الكتاب العربي، بيروت، ط1 1974
*البواكير:دار العودة بالاشتراك مع دار الكتاب العربـي-بـيروت- ط ا- 1974
*فجر السلام: دار العودة بالاشتراك مع دار الكتاب العربي- بيروت- ط ا- 1974

الترجمات الشعرية

*عيون الزا أو الحب و الحرب
*عن أراغون :مطبعة السلام- بغداد- بدون تاريخ
*قصائد عن العصر الذري
*عن ايدث ستويل- دون مكان للنشر ودون تاريخ
قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث دون مكان للنشر ودون تاريخ
*قصائد من ناظم حكمت، مجلة العالم العربي، بغداد - 1951

-الأعمال النثرية:

الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث، محاضرة ألقيـت فـي روما ونشرت في كتاب الأدب العربي المعاصر، منشورات أضـواء، بدون مكان للنشر ودون تاريخ

-الترجمات النثرية

ثلاثة قرون من الأدب -مجموعة مؤلفين، دار مكتبة الحياة، بيروت- جزآن، الأول بدون تاريخ،و الثاني 1966.

الشاعر و المخترع و الكولونيل، مسرحية من فصل واحد لبيتر أوستينوف، جريدة الأسبوع- بغداد- العدد 23- 1953

- **عبد الوهّاب البياتي** (1926 - 1999)

شاعر عراقي ولد في بغداد في 19 ديسمبر 1926 في حيّ من أحياء بغداد يسمى "باب الشيخ". تلقى تعليمه الأول في الكتّاب ثم في مدرسة باب الشيخ الابتدائية للبنين سنة 1932 وأكمل دراسته الثانوية في متوسّطة الرصافة للبنين سنة 1944 ثمّ تخرج بشهادة اللغة العربية وآدابها 1950 م، واشتغل مدرسا من عام 1950-1953م. مارس الصحافة عام 1954م مع مجلة الثقافة الجديدة لكنها أغلقت، وفصل عن وظيفته، واعتقل بسبب مواقفه الوطنية. فسافر إلى سورية ثم بيروت ثم القاهرة. وزار الاتحاد السوفييتي ما بين عامي 1959و1964م، واشتغل أستاذاً في جامعة موسكو، ثم باحثاً علمياً في معهد شعوب آسيا، وزار معظم أقطار أوروبا الشرقية والغربية. وفي سنة 1963 م أسقطت عنه الجنسية العراقية، ورجع إلى القاهرة 1964 م وأقام فيها إلى عام 1970م. في سنة 1968 أعيدت له الجنسية العراقية وجواز سفره فكانت زيارته لوطنه العراق بدعوة من وزارة الثقافة بعد غيبة دامت أكثر من

عشر سنوات ثم عاد إلى القاهرة محلّ إقامته وفي 1979 عيّن ملحقا بالسفارة العراقية بمدريد وفي سنة 1991 غادر العراق نهائيا إلى عمّان. توفي البياتي يوم الثلاثاء 3أوت 1999 ببيته في دمشق حيث يقيم منذ ثمانية أشهر، ودفن يوم 4 أوت في مقبرة محي الدين بن عربي تنفيذا لوصيته و في ذلك دلالة على ارتباطه الروحي بهذا الشيخ الصوفي.

- حصل عبد الوهاب البياتي على العديد من الجوائز منها: جائزة إكليل غار ابن الخطيب للشعر بأسبانيا سنة 1985 وجائزة السلطان العويس في الامارات العربية سنة 1996

دواوينه :

* ديوان ملائكة وشياطين،ط1، 1950م.
* أباريق مهشمة، بغداد، ط1، 1955م.
* المجد للأطفال والزيتون، القاهرة ط1، 1956م.
*أشعار في المنفى، القاهرة، ط1، 1957م.
*عشرون قصيدة من برلين ،ط1،1959م.
*كلمات لا تموت، بيروت ط1، 1960م.
*سفر الفقر والثورة، بيروت، ط1 1965م.
* الذي يأتي ولا يأتي، بيروت، ط1، 1966م.

* الموت في الحياة، بيروت، ط1، 1968م.

* عيون الكلاب الميتة، بيروت، ط1، 1969م.

* بكائية إلى شمس حزيران والمرتزقة 1969م.

* النار والكلمات، ط1، 1970م

* الكتابة على الطين، بيروت، ط1، 1970م.

* يوميات سياسي محترف، بيروت ط1، 1970م

* قصائد حب على بوابات العالم السبع، بغداد، ط1، 1971م

* سيرة ذاتية لسارق النار، بغداد، ط1، 1974م.

* كتاب البحر، بيروت، ط1، 1975م.

* قمر شيراز، بغداد، ط1، 1975م..

* بستان عائشة، بيروت، ط1، 1989م.

* ديوان المراثي، ط1، 1995م.

* البحر بعيد أسمعه يتنهّد، بيروت، ط1، 1998

* ديوان"نصوص شرقية"، دمشق، ط1، 1999.

الأعمال الكاملة في مجلّدين:

* ط1:دار العودة، بيروت 1972 *ط2: دار العودة، بيروت، 1975

*ط3: دار العودة، بيروت، 1979. *ط4: دار العودة، بيروت، 1990

ومن أعماله الإبداعية الأخرى مسرحية محاكمة في نيسابور، بيروت ط1، 1963م.

من أعماله النثرية:

*تجربتي الشعرية، بيروت، ط1 1968م

*صوت السنوات الضوئية، بيروت، ط1، 1979م.

*لقيثارة والذاكرة (سيرة ذاتية)، لندن، ط1، 1994م.

*ينابيع الشمس، (سيرة شعرية) دمشق، ط1، 1999م.

*البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، بيروت ط1، 1991م(بالاشتراك مع محي الدين صبحي).

وله العديد من الترجمات حول "بول ايلوار" و"أراغون" و"ناظم حكمت" كما ترجمت أبرز أعماله إلىالروسية والصينية والصربية والإنجليزية والفارسية والأسبانية والسويدية والتركية والفرنسية وغيرها.

• **أحمد عبد المعطي حجازي**: من مواليد المنوفية بمصر 1935

شاعر مصري معاصر، من رواد الجيل الثاني لشعراء الاتجاه الحداثي حفظ القرآن الكريم في طفولته، وأتمّه في سن الحادية عشرة، تأثّر بالمناخ الأدبي الذي كان يسود في قريته في ذلك الوقت؛ فأتقن اللغة العربية في صغره, كما تأثر في تلك المرحلة بشعر أحمد شوقي.

في سن الثالثة والعشرين سافر إلى القاهرة، وبدأ بنشر قصائده الأولى عام 1955 في جريدة الرسالة ثم في روزاليوسف والجمهورية، ثم كانت النقلة التي بدأ اسمه يلمع من خلالها في نفس العام حيث نشر قصائده في مجلة الآداب.

في عام 1959 نشرت له دار الآداب ديوانه الأول [مدينة بـــلا قلـــب]، وتوالى بعد ذلك إنتاجه الأدبي، إلى أن عيّن مديراً لتحرير القسم الثقافي في مجلة روزاليوسف، وانتقل إلى دمشق في فترة الوحدة بين مـــصر وسوريا، حيث كان من المؤيدين لفكرة قيام الوحدة العربية، ثم ســافر إلى فرنسا في عام 1974 وهناك عمل أستاذاً لمـــادة الـــشعر العربـــي الحديث في جامعة باريس.

أقام أحمد عبد المعطي حجازي بفرنسا حتى عاد إلى مـــصر وتـــرأس تحرير مجلة إبداع القاهرية و تقلّد العديد من الوظـــائف مـــن بينهـــا، محرّر في مجلة صباح الخير، عام 1956 و محرّر أدبي فـــي مجلّـــة روز اليوسف ، عام 1959 ورئيس القسم الثقافى بمجلة روز اليوسف،و مدرّس الشعر العربى فى جامعة باريس و معيد ثـــم مـــدرّس الـــشعر العربى فى جامعة باريس الثامنة وجامعة السوربون الجديـــدة، رئـــيس لتحرير مجلة إبداع.

وقد أوكلت له مسؤوليات ثقافية من بينها:عضو المجلس الأعلى للثقافة، عضو المجالس القومية المتخصصة، مقرّر لجنـــة الـــشعر بـــالمجلس الأعلى للثقافة.

من أعماله الشعرية:

مدينة بلا قلب، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1959

أوراس، دار اليقظة، دمشق، ط1، 1959

لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت، ط1، 1965

مرثية للعمر الجميل، دار العودة، بيروت، ط1، 1972

كائنات مملكة الليل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1978
أشجار الأسمنت 1989، مؤسّسة الأهرام، القاهرة، ط1 1989
ومن أعماله النثرية: إبراهيم ناجى، دراسة ومختارات من قصائده 1971/ خليل مطران، دراسة ومختارات من قصائده 1975/ عروبة مصر، دراسة ووثائق، 1979/ الشعر رفيقى، دراسات واعترافات حول التجربة الشعرية، 1988/ أحفاد شوقي، دراسة في شعر الجيل الجديد من الشعراء المصريين، 1992/ علّموا أولادكم الشعر، دراسة ومختارات من الشعر الرومانتيكى المصري، 1995. وقد ترجمت مختارات من قصائده إلى عديد اللغات من بينها الروسية والفرنسية والإنجليزية والأسبانية واليونانية .

الجوائز والأوسمة:

- جائزة كفافيس في الشعر، عام 1990.
- جائزة الشعر الأفريقي، عام 1996.
- جائزة الدولة التقديرية فى الآداب من المجلس الأعلى للثقافة، عام 1997.

- **أدونيس:** علي أحمد سعيد إسبر. ولد في 1930 بقرية قصابين السورية .تبنى اسم أدونيس الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية .

تابع أدونيس دراسته الجامعية في قسم الفلسفة بجامعة دمشق وفي سنة 1956 اتجه نحو بيروت حيث بدأ حياة شعرية وثقافية جدية

وحاسمة من خلال مساهمته المستمرة في مجلة شعر إلى جانب يوسف الخال .

أسّس مجلة مواقف في 1968 التي اجتمع حولها مثقفون وشعراء من المشرق والمغرب .

غادر بيروت في 1985 متوجها إلى باريس بسبب ظروف الحرب.

حصل سنة 1986 على الجائزة الكبرى ببروكسيل .

ثم جائزة التاج الذهبي للشعر مقدونيا -أكتوبر 97

-أعمالـــــه:

* قصائد أولى ط 1، دار مجلة شعر بيروت، 1957، ط 3، دار العودة، بيروت، 1970، ط 4، دار العودة، بيروت 1971 طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت،1988

* أوراق في الريح، ط 1 دار مجلة شعر بيروت،1958 ،ط 2، دار مجلة شعر بيروت ، 1963ط3 ، دار العودة، بيروت 1970 ط 4، دار العودة، بيروت 1971، طبعة جديدة، دار الآداب بيروت.1988

* أغاني مهيار الدمشقي، ط 1 ، دار مجلة شعر، بيروت،1961 ط 2، دار العود ة، بيروت 1970 ،ط 3، دار العودة، بيروت 1971، طبعة جديدة دار الآداب بيروت 1988

* كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل:ط 1، المكتبة العصرية، بيروت 1965 ط 2 ، دار العودة، بيروت 1970

طبعة جديدة، دار الآداب بيروت 1988

*المسرح والمرايا، ط 1 دار الآداب، بيروت 1968 طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت 1988

*وقت بين الرماد والورد، ط 1، دار العودة بيروت 1970

طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت 1980

هذا هو اسمي، دار الآداب بيروت 1980

* مفرد بصيغة الجمع، ط 4، دار العودة بيروت 1977

طبعة جديدة، دار الآداب بيروت 1988

*كتاب القصائد الخمس، ط 1، دار العودة بيروت 1979

*كتاب الحصار، دار الآداب بيروت 1985

*شهوة تتقدم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء 1987

*احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة دار الآداب، بيروت 1988

*أبجدية ثانية دار توبقال البيضاء 1994

الكتاب أمس المكان الآن، دار الساقي بيروت، لندن 1995

2- مختارات

* مختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر بيروت، 1962

*ديوان الشعر العربي الكتاب الأول، المكتبة العصرية بيروت 1964 الكتاب الثاني، المكتبة العصرية، بيروت 1964 الكتاب الثالث، المكتبة العصرية، بيروت 1968

*مختارات من شعر السياب، دار الآداب بيروت 1967

*مختارات من شعر شوقي (مع مقدمة) دار العلم للملايين بيروت 1982

*مختارات من شعر الرصافي (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت 1982 مختارات من الكواكبي (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت 1982

*مختارات من محمد عبده (مع مقدمة) دار الحلم للملايين، بيروت 1983

*مختارات من محمد رشيد رضى (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت 1983

*مختارات من شعر الزهاوي (مع مقدمة) دار العلم للملايين، بيروت 1983(الكتب الستة الأخيرة، وضعت بالتعاون مع خالدة سعيد)

3- ترجمات

مسرح جورج شحادة

حكاية فاسكو، وزارة الإعلام الكويت 1972

السيد بوبل، وزارة الأعلام الكويت 1972

مهاجر بريسبان، وزارة الإعلام الكويت 1973

البنفسج وزارة الإعلام الكويت 1973

السفر، وزارة الإعلام الكويت1975

سهرة الأمثال، وزارة الإعلام الكويت 1975
الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس
منارات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د مشق 1976
منفى، وقصائد أخرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1978
مسرح راسين /فيدر ومأساة طيبة أو الشقيقان العدوان، وزارة الإعلام، الكويت 1979
الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا، وزارة الثقافة، دمشق1986

4-الأعمال الشعرية الكاملة ديوان أدونيس، ط 1 دار العودة بيروت 1971
ط 2 ، دار العودة، بيروت 1975
ط 3، دار العودة، بيروت 1985
الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة بيروت 1985. ط 5، دار العودة بيروت 1988.

5-دراسات:

*مقدمة للشعر العربي، ط 1، دار العودة، بيروت، 1971
ط 5 ، دار الفكر، بيروت، 1986
*زمن الشعر، ط 1، دار العودة، بيروت 1972 ط 3، دار الفكر، بيروت، 1979
*الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب الطبعة

السابعة ،طبعة جديدة، مزيدة ومنقحة في أربعة أجزاء، الأصول ،تأصيل الأصول صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري دار الساقي،

*فاتحة لنهايات القرن، الطبعة الأولى، دار العودة بيروت 1980

*سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت 1985

*الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت 1985

*كلام البدايات، دار الآداب، بيروت 1990'

*الصوفية و السوريالية، دار الساقي، بيروت، 1992

*النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت 1993

*النظام والكلام، دار الآداب، بيروت 1993

*هاأنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت 1993. سيرة ثقافية.

6- الجوائز:

*جائزة الشعر السوري اللبناني – منتدى الشعر الدولي في بيتسبورغ- أمريكا – 1971

*جائزة جان مارليو للآداب الاجنبية _ فرنسا _ 1993

*جائزة فيرونيا سيتا دي فيامو روما _ ايطاليا 1994

*جائزة ناظم حكمت _ اسطنبول _ 1995

*جائزة البحر المتوسط للأدب الاجنبي ،و جائزة المنتدى الثقافي اللبناني _ باريس 1997

*جائزة التاج الذهبي للشعر مقدونيا- أكتوبر1998

*جائزة نونينو للشعر – ايطاليا 1998

جائزة ليريسي بيا _ ايطاليا _ 2000

المصادر والمراجع

I- المصادر (باللسان العربي)

1 - الحديثة

▪ **أدونيس:**

– أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الشعرية الكاملة، ط4، دار العـودة، بيروت، 1985

– سياسة الشعر دار الآداب بيروت ط 1 1985

– زمن الشعر: دار العودة بيروت، ط1، 1972

– النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت ط 1، 1993

– الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، 1985

– الثابت والمتحول، ط4، دار العودة، بيروت، 1983، صدمة الحداثـة ج3

– مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979

– الصوفية والسريالية، دار الساقي ط1, 1992

▪ **البياتي (عبد الوهاب)**

– كنت أشكو إلى الحجر، المؤسّسة العربية للدراسات و النـشر ط1 1993

– تجربتي الشعرية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3 1993

– قمر شيراز، الديوان، المجلّد 2، دار العودة، بيروت، ط4، مملكة السنبلة، الديوان، المجلّد 2،

- عبد الوهاب البياتي، محي الدين صبحي:البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، حوار ذاتي عبر الآخر، دار الطليعة، بيروت ط1، 1990

▪ **حجازي (عبد المعطي)**

– الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح الكويت 1993

▪ **درويش (محمود)**

– ديوان محمود درويش، مجلّدان، طبعة2، دار العودة، بيروت 1978

– ورد أقل، دار توبقال للنشر ط 2 ،1990

– حصار لمدائح البحر، دار سيراس للنشر، تونس، 1984

▪ **السيّاب (بدر شاكر)**

– ديوان بدر شاكر السيّاب، دار العودة بيروت، 1971

▪ **جبران (خليل جبران)**

– المجموعة الكاملة المعرّبة، دار صادر، بيروت، 1961-1964

▪ **عبد الصبور (صلاح)**

– ديوان "صلاح عبد الصبور"المجلّد3، دار العودة، بيروت، 1988

– حياتي في الشعر المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، 1988

– حتى نقهر الموت ط1، بيروت، 1966

▪ **الملائكة (نازك)**

– ديوان شظايا ورماد، ط1، دار المعارف، بغداد، 1949

2- المراجع القديمة:

- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، 1955، ج1

- ابن سينا: المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر، تحقيق محمد سليم، مركز تحقيق التراث، القاهرة 1969

- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، 1981

- الجاحظ، البيان والتبيين، طبعة دار الكتب العلمية، بيروت ج1

-الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، 1981

- الرازي (فخر الدين) التفسير الكبير-مفاتيح الغيب، المطبعة البهية المصرية، 1938، ج1

- رسائل إخوان الصفاء وخلاّن الوفاء، بيروت، 1957، ج3

- الفارابي، كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك، دار الكاتب العربي، القاهرة 1967

- القرطاجنّي(حازم):منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمّد الحبيب ابن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس1966

II- المراجع:

أ-(العربية والمترجمة)

- إسماعيل(عز الدين)، الشعر العربي المعاصر، ط3، دار العودة، 1981

- إسماعيل(كمال محمّد): الشعر المسرحي في الأدب المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981

- - إيكو (أمبرطو): الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية ط2، 2001

- إيلام (كير): سيميا المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، بيروت ط1, 1992

- بارط (رولان): لذّة النص، ترجمة محمد برادة، دار توبقال ط1، 1988

- باشلار (غاستون) "شعرية أحلام اليقظة " ترجمة جورج سعد بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ط1، 1991

- بكّار (توفيق) : شعريات، عيون المعاصرة، دار الجنوب، تونس 2000

. مقدّمة مجنون فلسطين، محمود درويش، المختارات، دار الجنوب للنشر 1985

- حاتم (عماد):مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ط2، 1984

- حافظ (صبري): استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985

– بنّيس(محمّد)، الشعر العربي الحديث, ط1، دار توبقال, 1990" الجزء 3

– بومسهولي(عبد العزيز): الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، أفريقيا الشرق، 1998

– الجندي (علي)، الشعر وإنشاد الشعر، دار المعارف بمصر، 1969

– شاهين(محمد) أليوت وأثره على عبد الصبور والسيّاب، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1992

– صالح (بشرى): الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1994

– صبحي (محي الدين): مطارحات في فنّ القول، منشورات اتّحاد الكتّاب، دمشق، 1978

– الصكر(حاتم)، مرايا نرسيس، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1999

– الطرابلسي (محمد الهادي): بحوث في النص الأدبي، الدار العربية للنشر، 1988

. تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس 1992،

- طرشونة(محمود):إشكالية المنهج في النقد الأدبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس ط1، 2000

– طودوروف (تزفيطان):الشعرية" ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة دار توبقال، المغرب، ط1، 1987

- عبد الحي (أحمد) شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، الموقف والأداة"، 1988

- العبطة (محمود): بدر شاكر السيّاب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، بغداد، 1965

- عصفور(جابر):الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992

. مفهوم الشعر، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1982

- عبد الرضا علي:السيّاب والأسطورة، وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978

- عوض (ريتا):بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، ط1، دار الآداب، بيروت 1992

- عيد (عبد الرزّاق):الثقافي، الجمالي، الأيديولوجي، دار الحوار، 1988

- عيّاد (شكري):البطل في الأدب والأساطير. ط1 دار المعرفة، القاهرة، 1959

- فتوح أحمد (محمد): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984

- فرويد (سيجموند) الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1978

.التحليل النفسي والفن، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، 1975

– فروم (اريك):اللغة المنسية، مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير، ترجمة حسن قبيسي المركز الثقافي العربي، بيروت، الرباط، ط1، 1992
– فريزر(جيمس) الغصن الذهبي، ترجمة أحمد أبو يزيد، ج1، القاهرة، 1971
– فضل (صلاح):أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، 1995
.قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، مصر، ط 1، 1997
-كوهين (جان) " في كتابه "بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986،
-مجموعة من المؤلفين(عبد القادر المهيري، حمادي صمود، عبد السلام المسدي): النظرية اللسانية الشعرية في التراث العربي من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر.1988.
– مجموعة من المؤلّفين: "عبد الوهاب البياتي في بيت الشعر" الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس ط 1، 1999
–مجموعة من الكتاب: المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، حوار مع محمود درويش، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، 1999
– محمد(محمود رحومة): مسرح صلاح عبد الصبور، دراسة فنّية، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد 1990
- محمد (نعيمة مراد): المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991

- المسدي (عبد السلام)، المصطلح النقدي، مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس أكتوبر 1994
- النابلسي (شاكر):مجنون التراب، ط1، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 1987
- النويهي(محمّد): قضيّة الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971
- هووك (هنري) : منعطف المخيّلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1995
- هلال (محمد غنيمي) ،النقد الأدبي الحديث،ط3،دار النهضة العربية،القاهرة،1964
- هيدجر (مارتن): إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، تلخيص وترجمة بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1994
- الواد (حسين):في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، 1985
.اللغة الشعر في ديوان أبي تمّام، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997
- وهبة (مجدي) معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان 1974
-يحياوي(رشيد):الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصّي، افريقيا الشرق بيروت لبنان، المغرب 1998
- ياكبسون (رومان): قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط 1 19

- الد وريات:

– بن بوبكر(شعبان): في أسئلة الشعر المرئي، الحياة الثقافية، تـــونس، العدد96، السنة23، جوان 1998

– بنحدّ و(رشيد) : قراءة في القراءة مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 48–49 شباط 1988

– بنّيس (محمّد)، صلاح عبد الصبور في المغرب فصول، المجلّـــد2، العدد1، أكتوبر 1981،

– البيّاتي (عبد الوهاب):الشعر نعمة نادرة، مجلّة الوســـط، العـــدد393 بتاريخ 1999/8/9

. الشاعر العربي والتراث، مجلّة فصول، عدد4 يوليو، 1981

– حرب (علي)،قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة، مجلّة الفكـــر العربـــي المعاصر،العدد 61/60، 1989

– خورشيد(فاروق):الأسطورة عند العرب، مجلّة الدوحة القطرية عدد مايو 1976

– خوري (جيزيل) حوار مع محمود درويش، جريدة القدس، عدد 12 أكتوبر 2001

– ريكور (بول), النصّ والتأويل، أصله في الكتاب "ماالنصّ " ترجمة منصف عبد الحق، مجلّة العرب والفكر العالمي، العدد3، صيف1988

– زيعور (علي) ، تأويل لغة الجسد داخل اللاوعي الثقافي العربي مجلة الفكر العربي المعاصر العدد 55/54،جويلية /أوت1988

- شحاتة (حازم)، التشكيل المكاني وإنتاج المعنى، الصفحة الـشعرية عند أمل دنقل ، مجلّة عيون المقالات، المغرب، العـدد 8 سـنة 1987
- شوشة (فاروق)، "صلاح صوت عصرنا الشعري فصول، المجلّد2، العدد1، أكتوبر 1981،
- شيملا (اليزابيت) ، حوارمع "امبرتو ايكو" ترجمة وليـد سـليمان، الحياة الثقافية العدد90 السنة 22، ديسمبر 1997
- صالح (هاشم)، التأويل/التفكيك، مدخل ولقاء مع" جاك دريدا"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان54-55، جويلية/أوت 1988
- فيدوح (عبد القادر):"مكوّنات خطاب الرمز الأسطوري، مجلّة "الفكر العربي المعاصر"العدد78/79 جويلية/أوت1990
- العالم (محمود أمين)، قضية الإبداع وآفاقها المعرفية، مجلة فصول، المجلد العاشر العددان الثالث والرابع، يناير 1992
- عبد الصبور(صلاح)، تجربتي الشعرية مجلّة فصول مجلّد2 العدد1أكتوبر 1981
. شهادة خاصّة للشاعر مجلة الآداب، العدد3، السنة 14آذار، مارس 1966
-عثمان(اعتدال)، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، مجلّة فصول، القاهرة 1984
- عصفور(جابر):أقنعة الشاعر المعاصر، مهيار الدمشقي، فصول المجلّد 1العدد4، يوليو1981
. جائزة أحمد حجازي، مجلّة فصول، المجلد15 العدد2، صيف 1996

- العظمة (نذير)، السيّاب بين مؤثّرات "اليوت"و"ستيول"، مجلّة الفكر العربي المعاصر، العدد10، شبّاط، 1981

-يوسف (سعدي)، حوار مع " مجلّة "اليوم السابع"العدد 135 بتاريخ 1986/12/8.

– عيد (محمد): سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور موقع جهة الشعر حسب المرجع التالي:
http://www.Jehat.com/arabic/salah/page-11a.htm

– منير (وليد): أحلام الفارس القديم، مجلة فصول المجلّد 2 العدد1، أكتوبر 1981

ب) المراجع باللسان الفرنسي

***Bachelard, Gaston**: Psychanalyse du feu/ et Poétique de la rêverie

* **Barthes, Roland**:Le plaisir du texte, Ed du seuil,,1973

*:Le degré zéro de l'écriture, Ed du Seuil, 1953et1972

* **Blanchot, Maurice**:L'espace littéraire, coll., Idées, Gallimard, Paris, 1968, P183

***Courtès, joseph et Greimas (A.J):** Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage1979, T1:T2, Hachette, Paris, 1986.

***Ducrot, Oswald / Todorov, Tzvetan** : Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage; Ed du Seuil, 1972

Encyclopédia Universalis, Paris, 1988

*Encyclopédie Philosophiques Universelles, PUF, 1992, T1

* **Forestier, Georges**, Esthétique de L'identité Dans le Théâtre Français, le déguisement et ses avatars, Droz, Geneve1988
* **Genette Gérard**:Seuil, Ed Seuil, Paris, 1987
* Palimpsestes, La littérature au second degré, Seuil, 1982
* **Gumal, Pierre**: Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine, Ed, 1, Puf (1951)
* **Lalande, André** : Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Puf, Paris, 1996
***Jakobson, Roman**:Essais de Linguistique générale, Ed de Minuit, 1963
***Jauss, Hans Robert**: Pour une Herméneutique Littéraire ; Ed, Gallimard, 1982
* **Meshonnic, Henri** : critique du rythme.Ed Verdier, Paris1982
* **Moreau, François** : L'image littéraire ; sedes, 1982
***Ricœur, Paul**: Du texte à l'action ; Essais d'herméneutique ; Ed du Seuil1986
* **Riffaterre,Michael**, Sémiotique de la poésie, Ed du seuil,1983
* Strauss, Claude Lévi:Anthropologie structurale.Plon, 1958et1974
***Tadié, Jean –Yves**: La critique littéraire au xxe siècle, Belfond, Paris, 1987
***Todorov, Tzvetan:La notion de Littérature** , Ed du Seuil, 1987
***Ubersfeld, Anne**, Lire le théâtre, Editions sociales, Paris, 1993
***Valery, Paul** : L'enseignement de la poétique au collège de France, Variété, Paris, Gallimard, 1945
* **Welleck, René et Warren, Austin:La** théorie littéraire, Ed du Seuil, 1971

فهرس الموضوعات

I- القسم الأوّل، المقاربات النظرية:

II- القسم الثاني ،المقاربات التحليلية:

بحوث في شعر

- أدونيس
- عبد الوهاب البياتي
- محمود درويش
- أحمد عبد المعطي حجازي
- بدر شاكر السيّاب
- صلاح عبد الصبور

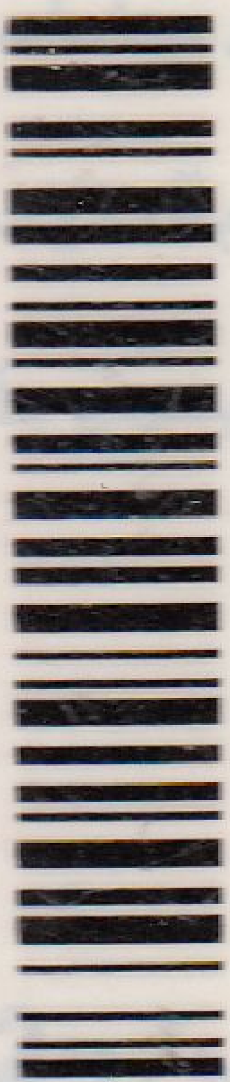
هــــذا الكـــــتــاب

ولما كانت قسمة الكتاب حسب المباحث المجمّعة توجب البحث عن خيط ناظم يربط المجرّد بالمجرّد والمعيّن من الظواهر بممارسة النصوص رأينا أن تتجلّى هذه القسمة على قدر من النظام مستطاع وربط بين القضايا مدرك إدراكا واعيا بهويّة الكتابة وتنوعها. وبمقتضى ذلك جعلنا عملنا في هذه البحوث دائرته الشعر ومداره التحديث والحداثة في الكتابة الشعرية بتحليل مقوّماتها الجمالية والفنية، وقد جرّني هذا الاختيار إلى تصنيف هذه البحوث إلى ضربين من القول: قول نظر في مسائل النصّ والشعر ومفاهيمه وخصائصه النظرية وما يتعلّق بها من مكوّنات هي أقرب إلى الكلام المجرّد... وقول عمل يرصد بعض ظواهر الشعر الحديث الماثلة في اللغة أو الصورة أو الأسطورة أو الأسلوب أو الإيقاع، من جهة كونها خصائص يختصّ بها الخطاب الشعري و هي محلّ مقاربة بالتفكيك والتركيب عن طريق مناهج الدرس المناسبة يرفدها الذوق وتغذيها ملكة القراءة حتّى يذعن الإبداع فيها للنقد فتقوم شواهد الفن مقام قرائن الوضع، ذلك أن النقد كلام على كلام يخرج اللغة مخرجا عجيبا ويشتغل بالإبانة عن صناعة الخطاب في النص المنقود، لا نسجا على المنوال إلا ما اقتضاه العلم بالملفوظات وسنن القول، ولا تجريدا للمعلوم إلا ما دعت إليه المقاصد والمقامات، خصوصا إذا ما علمنا أن الشّعـ

الكلام مقدودة مادته ومن نظام العلامات مرسومة هيئته ولا قوام له إلا بقارئ ي

فيه وباحث ينفذ إلى فتنته من خلال نظام دوالّه ونسيج مدلولاته وكلامه الراقي ا

الكلام العادي ...





نهج حقوز عمارة أنيس 3000 صفاقس
الهاتف : 117 222 74 - الفاكس : 855 200 74
الجوال: 721 418 98 - 469 677 97

